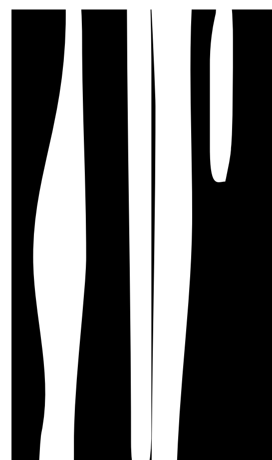
pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

Заснаваны ў 2002 годзе

Выпуск 12



Мінск І.П.Логвінаў 2011



АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Мінск, Беларусь
e-mail: arturklinov@yahoo.de

На вокладцы: Мак Разанаў. The Body Lines #204, 2009

У сьвеце багата канцэптаў, якія пры разглядзе з розных ракурсаў, пунктаў гледжаньня набываюць супрацьлеглае значэньне. Дабро — Зло. Квадрат — Кола. Маўчаньне — Крык. Цяжкі — Лёгкі. Мёртвая — Жывая вада і г. д. Антонім часта можа стаць сынонімам. Пераможца дракона сам становіцца драконам.

Тое, што ў адной сытуацыі добрае й карыснае, у іншай можа стаць злым і шкодным. Сьвяты, які ратуе горад ад хваробы, можа быць абвінавачаны ў тым, што ён жа тую хваробу й прынёс. Блазан можа быць блажэнным. «Блага» — у расейскай і беларускай мовах гэтае слова мае супрацьлеглыя значэньні. Тое самае — са словам «урода» ў польскай і рускай. У беларускай жа мове гэтае слова спараджае пазытыўныя асацыяцыі: урадлівасьць, род, радасьць...

Калі белае — гэта белае, чорнае — гэта чорнае, то жоўтае можа мець супрацьлеглыя значэньні. Зялёнае — гэта зялёнае, чырвонае — гэта чырвонае, у дальтоніка — наадварот. Жоўтае таксама мае свае адценьні ў залежнасьці ад спэцыфікі зроку. Ёсьць гукі, якія мы ня чуем, ёсьць колеры, якія мы ня бачым, але іх чуюць і бачаць жывёлы. Усе коткі шэрыя...

Канцэпт «жоўты» таксама супярэчлівы. З аднаго боку, гэта сымбаль вар'яцтва (жоўты дом), зь іншага — геніяльнасьці (жоўтыя сланечнікі на геніяльнай карціне). Відаць, у гэтым колеры — празь яго — ёсьць пэўны пераход у нейкія іншыя прасторы, іншасьветы.

Алесь Туровіч



ЖОЎТЫ

Німб у сьвятых абазначаецца жоўтым колерам. У іканапісазнаўстве ёсьць такі тэрмін — «мішура». Зазвычай мішурою называюць нешта непатрэбнае, неістотнае, падманлівае. Аднак у іканапісе наадварот — гэта прамаляваныя рэчы, якія звычайна ня бачныя й адкрываюцца толькі пры пэўных звышважных абставінах.

Такім чынам, мішура становіцца больш значнай за відавочны й рэальны аб'ект. У акторскім слэнгу мішурой часам называюць ня толькі нешта бліскучае й зваблівае, але і тэатральны рэквізыт, які дазваляе нам па жаданьніператварыцца ў кагосьці іншага...

Жоўты — гэта й колер каштоўнага мэталу, золата. А тое і знак вечнасьці, прыгажосьці, і адначасова сымбаль сквапнасьці, корань зла.

Цікава, што, згодна з павер'ем чырвонаскурых індзейцаў, калі Бог ствараў людзей з гліны, ён яе абпальваў (накшталт гаршчка). І некаторыя людзі атрымаліся з дэфэктамі. Адны — белыя, іх недаабпалілі, такі гаршчок хутка разваліцца. Другіх — чорных — перетрымалі ў печы, таму яны хутка растрэскаюцца. А вось чырвонаскурыя — самыя трывалыя й правільныя інкарнацыі гаршчкоў.

Гліна, можна сказаць, мае жоўты колер — гэта, так бы мовіць, пра-пра-людзкасьць. З аднаго боку, жоўты колер для белага чалавека — знак хваробы, а зь іншага, калі не памыляюся, жоўтаскурых на зямлі больш за ўсіх астатніх.

Зноў жа — жоўты пясок, жоўтае зерне. Ня варта будаваць Бабілёнскую вежу й ствараць залатога цяльца. Жоўты — гэта і колер сонца ў зэніце, і колер поўні.

Такім чынам, гэты колер, мне здаецца, адзін з самых свабодных і дэмакратычных. Як яго назавеш, такім ён і стане. Можна рызыкнуць і паспрабаваць правесьці этымалягічную рэканструкцыю й падабраць аднакарэнныя словы. Жоўты... Зычныя — найбольш стабільныя канструкты, на якіх будуюцца слова й тэкст, сэнс. Ж. Т. Асацыяцыя — жыць. «У» нескладовае пераходзіць у «в» — жывот, жывы... жаўток у яйку, жытло...

Магчыма, гэта колер жыцьця й адпаведная каляровая праекцыя сьвету. Яго можна бачыць, і ім можна маляваць. Можна бачыць і маляваць сваё жывое жыцьцё. Мець свабоду й волю вырашаць, якім тое жыцьцё будзе збудаванае.



Мэцью Барні. Крэмастэр / **Matthew Barney.** Cremaster

マスゴミ

6

Жоўтая

Жоўтая

Прэса

Di Main

Хашыгучы Гоё. Жанчына пасьля прыняцьця ванны, 1920 / Hashiguchi Goyo. Woman after bath, 1920

マスゴミ

Апошнія знаходкі навукоўцаў абвяргаюць тэорыю пра тое, што **жоўтая прэса** атрымала сваю назву ад колеру паперы, на якой друкаваліся танныя выданьні. Сёньня можна ўпэўнена сьцьвярджаць, што жоўтая прэса паходзіць **ад жоўтых людзей**: ужо ў XIX стагодзьдзі ў Японіі яна дасягнула вяршыняў дасканаласьці.

Гэта пацьвярджаюць каляровыя гравюры, якія зьяўляліся дадаткамі да японскіх газэтаў 1870-х гадоў. Разам з газэтаю чытачы атрымлівалі прыўкрасна ілюстраваныя паведамленьні пра самыя скандальныя здарэньні: чароўныя вылячэньні, лютыя забойствы, згвалтаваньні й шматлікія іншыя яскравыя падзеі. Перад публікацыяй гравюры праходзілі праверку, цэнзуру і, атрымаўшы афіцыйны дазвол, друкаваліся. Гэтыя пільна адабраныя й зацьверджаныя выпускі мы прапануем вашай увазе.



Котка ўвязалася ў псіную бойку, каб адпомсьціць сабаку, які раней забіў ейную маці.



Чорны монстар напаў на жонку цесьляра.



Лютае забойства дачкі настаўніка.



Гейшу, якая любіла пераапранацца ў пажарніка, забралі ў паліцэйскі пастарунак і аштрафавалі.



Дванаццацігадовая дзяўчынка нарадзіла дзіцяо ад шаснаццацігадовага хлопчыка.



Пятнаццацігадовы хлопчык адмаўляецца есьці звычайную ежу й паглынае інсэктаў, рэптыліяў, нават гнілое мяса.





Мужчына ажыў пасьля ўласнага пахаваньня й вярнуўся ў ігральны дом, сьмяротна напалохаўшы сваіх сяброў.



Рыкша перавысіў хуткасьць і наляцеў на групу сьляпых масажыстаў.



Хлопчык з Асакі загаварыў пасьля сьмерці свайго бацькі.



Дабрадзейная гейша Ўмекічы адмовіла свайму кліенту-школьніку, упрасіўшы яго пакінуць яе, вярнуцца дахаты й вучыць урокі.


Нэа Раўх / Neo Rauch

САКРАТ. Чаму ты маркотны ў такі чароўны дзень, Арыстокл? Сонца сёньня незласьлівае, вецер ня рэзкі й ня слабы. Ён лашчыцца, быццам юнак пасьля добрага адпачынку — да сафіста. Адчуваеш водар расквітнелых траваў? Як пісала чароўная Сапфо, «салодкім подыхам анісу, льецца ўздых медуніцы».

АРЫСТОКЛ. Эх, Сакрат! Я б любую сьпякоту, ураган і нават град стрываў бы зараз зь весялосьцю. У мяне рабы кінулі працу — вось у чым прычына майго благога настрою. Позіркі ў іх лютыя. Я да двара падыходзіць баюся.

САКРАТ. Вось незадача! Скажы мне шчыра, Арыстокл, ты ўдосталь ім даеш хлебу?

АРЫСТОКЛ. Хіба я падобны да скуралупа, Сакраце? Клянуся Зэўсам, у маёй гаспадарцы ўсе жывыя істоты ад паганятага валоў да вартавога сабакі атрымліваюць патрэбнае штодня.

САКРАТ. Зразумела... І, вядома, ты не лупцуеш іх бяз дай прычыны, каб толькі разьмяць сьпіну й паганяць у жылах кроў з пахмельля?

АРЫСТОКЛ. Гэтага, клянуся Зэўсам, за мною ніколі не вадзілася. Ня тое што з пахмелкі, але і п'яны я не падымаў ні на кога з чэлядзі руку без прычыны.

САКРАТ. Тады вось што я табе скажу, мой дружа: ты, напэўна, разважаў зь імі пра філязофію. Практыкаваўся ў вольны час у вядзеньні спрэчак, каб бліснуць потым на агоры ў прысутнасьці Горгія.

АРЫСТОКЛ. О Гэракл! Я й ад іншых чуў, Сакраце, і сам неаднаразова пераконваўся, што тваё мантычнае мастацтва часам выяўляе сапраўдныя цуды. У любой іншай краіне цябе даўно асудзілі б як ведзьмака. Але растлумач мне хутчэй, як ты даведаўся, што я выпрабоўваў на рабах некаторыя прыёмы разважлівай гутаркі? Ці хто падслухаў, ды й данёс табе, а ты дурыш мне галаву?

САКРАТ. Мой маленькі дайман, як ты, напэўна, ведаеш, нагадвае мне нават пра тое, што я ахвотна забыў бы. Як аса, ён джаліць мяне ў самыя пяшчотныя месцы душы. Менавіта калі ты згадаў пра рабоў, якія пачалі дзівачыць, ён кальнуў мяне ўспамінам пра Аніта, раба Мэнона. Ты, можа, памятаеш яго.



АРЫСТОКЛ. Зрабі ласку, нагадай мне, пра каго ты гаворыш.

САКРАТ. Неяк мы былі разгаварыліся з Мэнонам пра сутнасьць дабрачыннасьці. Слова па слове, высьветлілі мы зь ім, што веданьне дабра, ды й увогуле кожная веда ёсьць ня чым іншым, як прыгадваньнем душою тых ісьцінаў, якія яна сузірала ў мностве сваіх ранейшых жыцьцяў, а таксама ў Аідзе й этэры. Каб паказаць слушнасьць нашай здагадкі, мы паклікалі Аніта — раба Мэнона — хлапчыну, здавалася, прастадушнага й лагоднага. Задаючы яму пытаньні паводле сваёй звычкі, я выбавіў зь ягонай памяці сякія-такія зьвесткі з геамэтрыі, якіх у прыроджанага раба быць не магло, калі б яго душа ў мінулым жыцьці не займалася ў добрага настаўніка. Ну, папыталі мы яго й адпусьцілі. Аніт жа з таго дня стаўся быццам сам ня свой і, што яшчэ горш, не Мэнонаў. Пачаў адвільваць ад працаў, якія яму даручаў гаспадар, а кожнае вольнае імгненьне бег да мяне й распытваў. Пытаньні раб задаваў штораз больш недарэчныя. Чаму, бач ты, ідэі ранейшыя й вышэйшыя за рэчы, а не наадварот; чаму свабодны — свабодны, а раб — раб, і да таго падобнае.

АРЫСТОКЛ. Вось-вось! І ў маіх у галаве нешта падобнае. Няўжо ўсяму віною дрэнна ўцямленая філязофія?

САКРАТ. Чаму ж дрэнна ўцямленая? Проста не да належнага прадмету прыкладзеная. Сяк-так мне ўдалося растлумачыць Аніту, што, як кругласьць утрымліваецца ў коле, жаўцізна — у золаце, так і ідэя рабства неадольна й трывала цісьне на раба. Гэта ён з грахом папалам зразумеў і прызнаў. Але не суняўся. Схуднеў, скура вакол вачэй у яго пажаўцела, шчокі ўваліліся, як у закаханага. Ён пачаў дапякаць мяне яшчэ больш бязглуздымі пытаньнямі: як, маўляў, зрабіць гэтак, каб рэчы спараджалі свае ідэі, а не наадварот; калі верхняе станецца ніжнім, безуладнае — магутным?

АРЫСТОКЛ. Пра гэта мае яшчэ не казалі.

САКРАТ. Тваё шчасьце. А Мэнонава шчасьце было ў тым, што Аніт у яго такі ўсяго адзін. Калі я папярэдзіў Мэнона пра дзівацтвы хлапца, той зачыніў яго дзеля выхаваньня ў сутарэньні. Але вар'ят уцёк, прыхапіўшы некалькі важкіх манэтаў у ключніцы.

АРЫСТОКЛ. Багі! Якая недарэчнасьць!

САКРАТ. Большая нават, чым ты мяркуеш. Уцёкшы, Аніт выправіўся не куды-небудзь, а ў Дэльфы — шукаць вырашэньне сваім сумневам у аракула. Невядома, што адказаў яму бог, але мяркую, ягоная прамова не магла адрозьнівацца ад довадаў, якія дае нам філязофія, — бо й несьмяротныя падпарадкоўваюцца справядлівай ісьціне. Такім чынам, з Дэльфаў наш уцякач вярнуўся проста ў дом гаспадара, пакорліва стрываў належнае памяркоўнае пакараньне, але ніхто болей ня чуў ад яго ні слова.

АРЫСТОКЛ. О Апалён!

САКРАТ. Так-так. Відаць, пераканаўшыся, што ў лёгасе няма нічога, што магло б суняць ягоную пакуту, раб зусім перастаў давяраць звычайным словам, зьлепленым з шуму й паветра. Так і ўяўляю сабе гэтага нешчасьліўца, што пляцецца зь сьвяцілішча дахаты. Голас неба толькі што зьбянтэжыў яго, і вось глядзіць ён зьніякавелымі вачыма на дарогу, на пыл, на рыплівыя драбіны зь сялянамі. «Куды яны накіроўваюцца? Прадаваць хлеб? І тое самае будзе і заўтра, і праз тысячу гадоў... Працаваць, прадаваць, каб... Каб ізноў працаваць і прадаваць і памерці ўрэшце. Кепска». Суцяшаўся ён, напэўна, у карчомках і вясёлых дамах. Заплаціць якой-небудзь мажнай дзеўчаняці — і давай назаляць ёй сваімі «навошта» ды «дзеля чаго».

...Нават у шынку Аніт спакою не знаходзіў. П'е віно й да збана зьвяртаецца: «Чаму ты збан, а я — Аніт? Ці не магло быць інакш, наадварот? Як гэта — быць глінянай пасудзінай і ўсё жыцьцё займацца толькі тым, што піць і вывяргаць віно? І не п'янець, і ня думаць?» Ну добра хоць збан маўчаў у адказ і не пагражаў адвесьці блюзьнера да судзьдзяў.

АРЫСТОКЛ. Гэта табе ўсё твой дайман распавёў, Сакрат?

САКРАТ. Усё ён, усё ён. Ён у мяне балбатлівы без усялякага ўпынку. З той прычыны, што ніхто з багоў, людзей і прадметаў ісьціну, патрэбную Аніту, не прыгадаў, ён зьявіўся з пакаяньнем. Атрымаў тузін бізуноў, зажыў як раней. Толькі быццам зьнямеў, як я ўжо казаў. Загады ён выконваў, але млява й марудна, сур'ёзных даручэньняў яму больш немагчыма было даць. Мэнон збыў яго падарожнаму перакупшчыку — ад ліха далей. Мяне Мэнон цяпер, калі бачыць, абмінае бакавымі вуліцамі. І не вітаецца ніколі. Так філязофія пасварыла раба з гаспадаром, а мяне пазбавіла суразмоўцы, у якога я разьлічваў яшчэ шмат чаму павучыцца.

АРЫСТОКЛ. Што ж гэта за філязофія такая, Сакрат? Ты ж сьцьвярджаў, што яна вучыць толькі сувымернаму, прыўкраснаму й дабрачыннаму. А тут — дзе дабрадзейнасьць?

САКРАТ. Нам варта паглядзець на справу ўважліва й пасьвяціць на яе лямпай. Глядзіш, мы й адшукаем ісьціну дзе-небудзь, мо яна закацілася ў кут, як жвавы абол.

АРЫСТОКЛ. Давай, Сакрат, адшукаем яе хутчэй. Мне непрыемна ва ўласны двор заходзіць.

САКРАТ. Што ж, пасьпяшаемся зрабіць справу па-за ейнымі межамі. Ці бачыў ты, яснавокі мой Арыстокл, калі-небудзь, як пераганяюць быкоў праз шырокую пераправу?

АРЫСТОКЛ. Даводзілася, Сакраце.

САКРАТ. Тады ты, вядома, запомніў, што першы ідзе ўмелы раб і разьведвае ўласнымі нагамі дно ракі. З другога берагу ён падае знак астатнім. Палічыўшы брод бясьпечным, выведнік махае зялёнай хусткаю. Калі дно роўнае, але плынь ракі моцная, — махае жоўтай, і ўмелы паганяты пускае быдла ўброд, а асьцярожны шукае іншага выпадку. Калі ісьці зусім нельга, — выведнік дае знак чырвонай хусткай… Жыцьцё ўсё тая ж рака, як сьцьвярджаў цьмяны Гэракліт. Адна бяда: усе мы бачым знак з таго берагу, але ніводны з тых, хто не перайшоў раку, ня можа загадзя вырашыць, ці пад сілу яму пераправа. Умелы раб на тым баку ракі — гэта сапраўды мудры чалавек, філёзаф. Той, хто ідзе на зялёны знак, калі ў вадзе можна бязь цяжкасьці прайсьці, быццам пасуху, альбо цягнецца ў абход, — звычайны чалавек. Той жа, хто ступае ў раку на жоўты сыгнал... Нават і не магу табе назваць ягонае імя...

АРЫСТОКЛ. А я — зь лёгкасьцю. Гэта дурань, Сакраце.

САКРАТ. Не, ня думаю. Давай дапусьцім вось што, Арыстокл...

АРЫСТОКЛ. Давай!

САКРАТ. ...што й пакорлівы паганяты, які вядзе свой статак толькі надзейнымі шляхамі, і той, хто на свой страх накіроўваецца праз плынь, — таксама своеасаблівыя філёзафы. Бо ўсе яны шукаюць мудрасьці — то бок супрацьлеглага берагу. Толькі адзін ідзе ўлегцы, нагружаны выключна ведамі, а два іншыя абцяжараныя сем'ямі, дзецьмі, грамадзянскімі абавязкамі... адным словам, статкам быкоў.

АРЫСТОКЛ. Ды як гэта можа быць, Сакрат? Мы ж умовіліся, што толькі ўмелы раб сапраўды філёзаф.

САКРАТ. Сапраўды — так, толькі ён. То бок ён мае безумоўнае права прылюдна насіць імя філёзафа. Ён — шчасьлівы прыхільнік і пястун мудрасьці, які заўсёды, у кожны час дня й ночы можа прабрацца да яе, ды яшчэ й улегцы. Ён і астатнім можа распавесьці пра ейныя вабноты, як знаўца. Напрыклад, як Гіпэрыд пра Фрыну. Адному ён параіць: «І ня думай набліжацца да яе, ня прыме яна цябе». Другому ж: «Захапі з сабою паўсотні драхмаў — і будзеш прыняты ласкава». Толькі яго мы будзем называць філёзафам уголас, астатніх жа — шэптам, каб яны не праведалі й не зафанабэрыліся.

АРЫСТОКЛ. Як мае рабы, мяркую...

САКРАТ. Такім чынам, назавем яго чырвоным філёзафам. Ён заўсёды дасягае берагу мудрасьці, карыстаецца ейнай нязьменнай прыхільнасьцю, толькі ён можа навучыць, як яе дамагчыся, альбо забараніць нават крок ступіць да яе.

АРЫСТОКЛ. Назавем яго гэтак, калі табе хочацца, Сакраце.

САКРАТ. А таго, хто спасьцігае толькі самую простую мудрасьць, альбо, што тое ж самае, не шукае яе зусім, ці не назавем мы зялёным філёзафам? Таго ж, хто кідаецца ў плынь без упэўненасьці ў сваіх сілах — жоўтым?

АРЫСТОКЛ. Твая праўда.

САКРАТ. Ці не цудоўна скажа той, хто назаве жоўтага філёзафа філёзафам навыварат?

АРЫСТОКЛ. Лепей няма куды, Сакрат. Бо чырвоны філёзаф ужо знаходзіцца ў межах мудрасьці й адтуль робіць высновы, як прыйсьці да яе; а жоўты аматар прыгодаў адважваецца шукаць выйсьця ўсярэдзіне каламутнай плыні няўцямнага жыцьця. Чырвоны філёзаф бясстрасны й халаднаваты, а жоўты гарачыцца, пацее, як бягун на рысталішчы.

САКРАТ. Але ці не таму наш жоўты філёзаф гэткі гарачы, што яго апанавала нешта блізкае да любоўнай ліхаманкі? Бо ён любіць-такі мудрасьць?

АРЫСТОКЛ. Любіць. У гэтым яму не адмовіш.

САКРАТ. Ці ня будзе тады чырвоным, то бок сапраўдным, філёзафам той, хто ня толькі любіць мудрасьць, але і ведае, якім чынам яе любіць належыць, а якім — не.

АРЫСТОКЛ. Я лепей зразумею, калі ты прывядзеш прыклад, Сакраце.

САКРАТ. Ну паглядзі. Ці кожны можа па сваёй прыхамаці завабіць да сябе Фрыну?

АРЫСТОКЛ. Не! Мяркую нават, вельмі нямногія дамагаюцца ейнай прыхільнасьці. Гэта ня толькі каштуе нямала, але і ад настрою гетэры залежыць — спадабаесься ты ёй ці не.

САКРАТ. Ці будзе мудра спрабаваць здабыць прыхільнасьць гэтай разумніцы, калі ты жабрак, пачвара, у цябе кепска патыхае з роту й да таго ж ты яшчэ й раб чый-небудзь?

АРЫСТОКЛ. Да скрайнасьці безразважна, Сакрат, рабіць гэтак, як ты кажаш.

САКРАТ. А сувымяраць свае годнасьць, дабрабыт, высакароднасьць з пажаданьнямі Фрыны, наадварот, мудра?

АРЫСТОКЛ. Мудра й неабходна, Сакрат. Інакш лепей зусім забыцца й думаць пра яе.

САКРАТ. Дык вось, наш жоўты філёзаф — гэта той самы няўдачлівы закаханы, які ў любы час дня й ночы б'ецца ў браму гетэры, гарлапаніць на ўсю вуліцу пра ейную прыгажосьць і патрабуе ад рабоў-прыдзьверных правесьці яго ў пакоі гаспадыні, запэўніваючы, што жыць безь яе ня можа. Альбо параўнаем яго з самаўпэўненым валапасам, які рынуўся ў быстрыню на жоўтым знак умелага выведніка. І гаціць і каламуціць ён плынь сваімі быкамі, нагамі — выбрацца нікуды ня можа, усіх іншых з дарогі зьбівае. Жоўты філёзаф, сутнасьць якога мы высьветлілі, кідаецца да мудрасьці, як ваяр на сялянку. Яму абавязкова патрэбны адказ на пытаньне, навошта ён жыве. І ведаеш, чаму?

АРЫСТОКЛ. Здагадваюся, але лепей ты скажы.

САКРАТ. Мне здаецца, таму ён дапытваецца пра мэту жыцьця багоў і людзей, што не задаволены сваім лёсам. І багам ён за яго ня ўдзячны, таму з падазронасьцю дапытваецца пра іхні лад. Сыты, цёпла яму, не перагружаны працай — а не задаволены! Куды ні кіне ён пагляд — усё чужое.

АРЫСТОКЛ. Якая дзіўная філязофія, Сакраце. Спадзяюся, нямногія бяруцца філязофстваваць падобным чынам.

САКРАТ. Спадзявайся, мой любы. Давай разам спадзявацца.

АРЫСТОКЛ. Што ж мне цяпер рабіць з маімі «жоўтымі філёзафамі», як ты іх, мяркую, усё ж не зусім заслужана назваў?

САКРАТ. Багі вельмі добразычлівыя да цябе, Арыстокл, бо сярод тваіх цялятаў, якія кінуліся на жоўтую анучу, няма ніводнага самадума накшталт Аніта. Усё, што займае іхныя думкі, яны атрымалі ад цябе. Дык працягвай жа пачатае. Бычка, калі ён разгоніцца, не спыняюць, схапіўшы за рогі. Замест гэтага яго заварочваюць пакрысе ўбок. Ты зачаў у слугах цягу да мудрасьці — паклапаціся ж цяпер, каб у іх нарадзіўся не Мінатаўр, а добрая й карысная істота. Жоўтая філёзофія, як і жоўтая ліхаманка, часьцяком сьмяротная. Але той, хто выжыў пасьля хваробы на жоўтую філёзофію, можа зьвярнуцца да жоўтай паэзіі.

АРЫСТОКЛ. Не разумею, што ты маеш на ўвазе, Сакраце.

САКРАТ. Ня дзіва, што не разумееш. Ну ды хай сабе. Каго мы ўважаем за найчароўнейшага паэта? Ці не Гамэра?

АРЫСТОКЛ. Клянуся Фэбам, менавіта яго, Сакрат. Другога такога не было й быць ня можа.

САКРАТ. Ну а чым вялікі Гамэр? Ці ня тым, што ён абазнаны ўва ўсіх справах багоў і сьмяротных, што пра найвялікшыя й вартыя ўвагі падзеі мы толькі ў яго й можам даведацца? Ды яшчэ й надзвычайна ўсё выклаў ён у сувымерных вершах, падабраў найцудоўнейшыя словы — лепш ніводнаму чалавеку не прыдумаць.

АРЫСТОКЛ. Здаецца, што так і ёсьць.

САКРАТ. Дык значыцца...



КСАНТЫПА. Ах вось ты дзе, казіная твая мазгаўня! Зноў замест таго, каб, як высакародны чалавек, сьпяшацца дахаты, дзе астываюць вячэра й жонка, ты бадзяесься па закутках і заляцаесься да прыгажуноў?

АРЫСТОКЛ. Прывітаньне, Ксантыпа. Ня бэсьці дарэмна свайго цудоўнага сужэнца. Акурат зараз ён падае мне добрую параду...

КСАНТЫПА. І якую ж параду можа даць гэты стары балбатун, які свой уласны дом утрымліваць ня здольны ў парадку, які ня ведае, колькі каштуе модый пшаніцы й зь якога боку падыходзіць да бабы, які...

АРЫСТОКЛ. Мае рабы... Яны паводзяць сябе неяк дзіўна... І вось я спытаў Сакрата...

КСАНТЫПА. Дзіўна? Дык загадай даць ім па пары тузінаў бізуноў і патрымай два дні на адной вадзе. Толькі глядзі — ня больш за два... Я пра бізуны й дні кажу. Таму што потым яны ня здолеюць адразу распачаць працу. А аднаго малавата. Пакараньне не адчуюць як мае быць. Страўнікі й сьпіны ў іх не такія ўжо кемлівыя.

АРЫСТОКЛ. Гм...

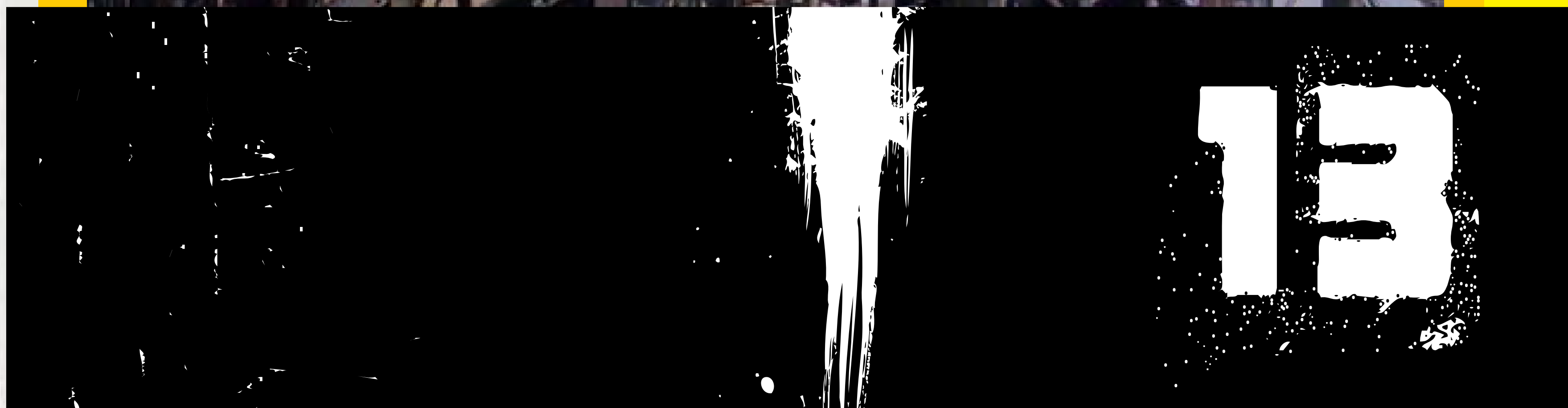
САКРАТ. Паслухай гэтую дасьведчаную жанчыну, Арыстокл. Клянуся сабакам, яна мае рацыю, лепей і Дыятыма не магла б прыдумаць. Толькі вось яшчэ што. Чалавек жа складаецца з душы й цела, як ты лічыш?

АРЫСТОКЛ. Я...

КСАНТЫПА. Усё, дахаты!!! Інакш ізноў пад раніцу зьявісься!

Аляксей Лунёў. Асабістыя абразы

Пол Макарці / Paul McCarthy



Наталі Дзюрбэрг / Nathalie Djurberg



Парнаграфія… Ці дадзена чалавеку, здатнаму да рэфлексіі, ацаніць, колькі ў гэтым слове, якое паходзіць ад антычнага «пішу», зьлілося і для сэрца, і для розуму? Вядома, найперш гэта — адпаведны артыкул КК РБ. Безумоўна, гэта й ніякім чынам не зьвязаная з сублімацыяй абдрукоўка, у выніку якой манітор залівае ня звыклы інтэрфэйс пошты hotmail, а мноства фатаграфіяў аголеных гарачых мужыкоў…

Гэта й статыстычныя дасьледаваньні апошніх гадоў, што сьведчаць: асобы, якім па ўзросьце не належыць глядзець эратычныя сцэны, падчас іх паказу па тэлебачаньні пераключаюць канал у пошуках чаго-небудзь цікавейшага — мажліва, менавіта з той прычыны, што навакольнае жыцьцё ўсё больш становіцца падобным калі не да парнаграфіі, то да жорсткай эротыкі. Так, напэўна, парнаграфія — гэта жыцьцё, бо яно праходзіць паміж захапляльным абмеркаваньнем у школьнай прыбіральні гарэзьлівых кінанавінак і мэдытатыўным прагортваньнем на кампутары файлаў катэгорыі «Х», якое перарываецца прыпальваньнем чарговай цыгарэты — не з прычыны хваляваньня, а празь нежаданьне прамаўляць уголас сумную фразу: «Гэтак у жыцьці не бывае… у сэнсе, ня толькі канкрэтна ў маім, так не бывае ў жыцьці ўвогуле…»

Але што ж належыць разумець пад гэтым фэномэнам? Вядома, існуе й нуднае энцыкляпэдычнае тлумачэньне, якое не складзе цяжкасьцяў выявіць у «Вікіпэдыі». Ёсьць і меркаваньні людзей аўтарытэтных. Так, знаўца антыхрысьціянскай догмы, пастаноўшчык скокаў у цемры, Ларс фон Трыер, чалавек, якога цяжка папракнуць у няведаньні пытаньня, выказаўся наступным чынам: «У чыстым выглядзе порна прыдатнае толькі для таго, каб выклікаць сэксуальнае ўзбуджэньне. З той прычыны, што адзіная мэта гэткіх фільмаў — узбудзіць народ, я называю іх фільмамі прапаганды. Зь іншага боку, эротыка — вельмі важная частка нашага жыцьця. І было б шкада, калі б на гэтую тэму рабілася толькі прапагандысцкае кіно. Лічу, што гэты напрамак, гэты жанр заслугоўвае самага сур'ёзнага стаўленьня».

Зразумела, у актуальнай культурнай парадыгме больш важкім канцэптам бачыцца зусім не прапаганда, а любы сэрцу С. Жыжака «цёмны й даволі жудасны двайнік інтэрактыўнасьці» — інтэрпасіўнасьць, здольнасьць атрымліваць асалоду празь іншага й пры гэтым не стамляцца й не падхопліваць сараматныя хваробы.

егер дапамагае лэдзі Чатэрлей расшпіліць сукенку; ён жа лезе рукою ёй пад спадніцу; лэдзі Чатэрлей без сукенкі й без спадніцы ляжыць на ложку да і пасьля любошчаў. Так і выйшла, што, варта было чытачу прызвычаіцца да таго, як менавіта ляжыць гераіня на старонках кнігі, як тое ж самае ляжаньне на экране абурыла гледача.

Слова «парнаграфія» — гэта й новы, незакаламучаны хрэстаматыйнасьцю аспэкт творчасьці, здавалася б, вядомых пісьменьнікаў. Так, Сэмюэль Клеменс, вядомы таксама як Марк Твэн, у перапынку паміж апісаньнем прыгодаў Тома Соера й Гекльбэры Фіна склаў опус пад назваю «1601: размова ля каміну ў часы Цюдараў» — эратычную сатыру ў выглядзе гутаркі паміж Лізаветай I і ейнымі прыдворнымі: Бэканам, Шэкспірам, Бэнам Джонсанам і інш. Даволі цікавыя паэмы, што апяваюць радасьці садаміі, прыпісваюцца лорду Байрану. Іншая справа, што ў «Доне Леоне» й «Леоне да Анабэлы» ня толькі апісваецца тое, як лорд Байран садамізаваў цяжарную жонку, але і згадваюцца падзеі, якія адбыліся пасьля ягонай сьмерці. Дарэчны ў дадзеным кантэксьце твор — гомаэратычнае сачыненьне «Тэлені, альбо Адваротны бок мэдаля» — прыпісваецца Оскару Уайлду. Гэты тэкст вельмі моцна адрозьніваецца ад казак, аўтарам якіх сапраўды быў О. Уайлд, а парнаграфічнасьць сучасны чалавек можа тут выявіць хіба ў тых месцах сачыненьня, якія тагачасным экстравагантным лёнданскім дэндзі наўрад ці ўяўляліся рызыкоўнымі. Гэта кніга, у якой героі рэгулярна намагаюцца кінуцца ў цёмную ваду Тэмзы, але абыходзяцца безь лятальнага канца, а калі адзін з пэрсанажаў наносіць сабе сьмяротную рану нажом, ён усё ж пасьпявае сказаць кранальныя словы разьвітаньня свайму каханаму, які акурат выплывае зь сьмертаноснай ракі.

Зразумела, акрамя агульнавядомых культурных герояў існуюць і пэрсанажы, чые імёны нічога ня кажуць публіцы, але чыё меркаваньне сапраўды вызначае, што ёсьць парнаграфія, а што ёю не зьяўляецца. Гісторыя цэнзуры ня менш захапляльная, чым гісторыя парнаграфіі, а некаторыя павароты на асабліва крутых віражах здольныя рэальна зьмяніць меркаваньне пра тое, ці можна лічыць клясыку нуднай. У свой час парнаграфічныя элемэнты былі ўгледжаныя ў творчасьці Э. Шыле й А. Мадыльяні, Ш. Бадлера й Э. Заля.

Даволі парадаксальнае стаўленьне да гэтай праблемы характарызуе сучасную сытуацыю ў РБ. Так, у сьпісе забароненых

14

Непрыстойнасьць: чароўная казка ці жарт генія?

Сьвятлана Смульская

Альбо гэта не актыўнасьць і не пасыўнасьць, а нешта нашмат большае, нешта блізкае да рэплікі лірычнага героя вядомага рэжысэра фільмаў пра коітусы, «філёзафа-парнографа» Бруса Лябруса ў карціне «Супэр 8 ½». У гэтым маштабным кінапалатне Лябрус грае самога сябе й наступным чынам вэрбалізуе адказ на пытаньне каханага, чым займаецца на здымачнай пляцоўцы: «У ідэале я шукаю менавіта ідэал, у прыгажосьці, у выродлівасьці. Чым прыгажэй — тым брыдчэй, і наадварот».

Бадай, усё ж Д. Г. Лоўрэнс даў гэтаму тэрміну тлумачэньне, найменш закаламучанае суб'ектыўнасьцю: «Тое, што для аднаго — парнаграфія, для другога — жарт генія». Сам Д. Г. Лоўрэнс быў жартаўніком вельмі вядомым. У 1928 г., калі быў апублікаваны раман «Каханак лэдзі Чатэрлей», ён быў абвешчаны ў Англіі парнаграфічным. Цікава й тое, што чытачы былі зьбянтэжаныя ня столькі апісанымі ў кнізе падзеямі, колькі тым, што на ейных старонках зьявіліся некаторыя архаічныя англасаксонскія словы. Старыя напаўзабытыя спрадвечныя лексемы сталіся для чытацкай публікі навінкай, бо, да прыкладу, Казанова лічыў за лепшае, апісваючы полавы акт, казаць пра тое, як нейкая «галоўная прылада захаваньня чалавечай расы» прыносіць адпаведную «ахвяру» ў «храме каханьня». Бясспрэчна, жарт сапраўды геніяльны: ускласьці свае намаганьні на алтар захаваньня роднай мовы, а ў выніку напісаць парнаграфічны раман. Зрэшты, зь цягам часу, які спатрэбіўся для таго, каб публіка зьмірылася са старамоднымі лексычнымі адзінкамі, у 1957 г. выбухнуў новы скандал, зьвязаны ўжо не зь непрыстойным раманам, а зь ягонай экранізацыяй. Улады штату Нью-Ёрк палічылі фільм непрыстойным у цэлым, але асабліва былі абураныя трыма сцэнамі:

на тэрыторыі Беларусі сінявокай фільмаў фігуруе «Кветка 1001 ночы» П. П. Пазаліні. Гэтая стужка, што атрымала спэцыяльны прыз МКФ у Кане, калісьці й Клясыфікацыйны радай Амэрыканскай Асацыяцыі Кінапрамысловцаў была залічана да катэгорыі soft-порна. З другога боку, выклікае неўразуменьне факт адсутнасьці ў сьпісе іншых фільмаў Пазаліні. Бо ня гэтак проста вызначыць сёньня, чым менавіта вольная экранізацыя арабскіх казак больш непрыстойная за «Дэкамэрон» і «Кентэрбэрыйскія апавяданьні», зьнятыя тым самым рэжысэрам, ці за іхныя літаратурныя першакрыніцы. Нарэшце, сьледам за «Кветкай 1001 ночы» П. П. Пазаліні стварыў фільм, які стаўся значна больш унікальнай зьявай у гісторыі кінамастацтва, — «Сало, або 120 дзён Садому», аўтарскую інтэрпрэтацыю раману маркіза дэ Сада, твору, які, згодна з вэрсіяй Ф. Каўфмана, выказанай у фільме «Пяро маркіза дэ Сада», мог быць напісаны хіба экскрэмэнтамі на сьценах вязьніцы.

Нямала цікавых цэнзурных сьпісаў стваралася й за межамі РБ. Да прыкладу, Index Librorum Prohibitum — Сьпіс забароненых кніг, зацьверджаны ў 1564 г. Трэнцкім Саборам. Ягоны апошні выпуск зьявіўся ў 1948 г., і ў ім не была згаданая так званая «жорсткая парнаграфія» з той прычыны, што яна патрапляе пад агульную заканадаўчую забарону. Затое ў сьпісе знайшлося месца раманам бацькі й сына Дзюма, Заля, Бальзака й Стэндаля. У гэтым кантэксьце варта згадаць такі нюанс: каб твор трапіў у гэты сьпіс, ён мог быць як непрыстойным, так і насіць антыклерыкальны характар. Зрэшты, непрыстойнасьць можа быць і зусім не зьвязаная з забаронай на той ці іншы плён творчых пакутаў. Напрыклад, у 1931 г. у кітайскай правінцыі Хунань была забароненая «Аліса ў краіне цудаў». Прычынай таму стала зусім не пэдафілія, якая з зайздроснай пэрманэнтнасьцю інкрымінуецца аўтару кнігі. Кітайцы ня здолелі дараваць Кэралу

таго, што ў ягоным творы паказаныя жывёлы, якія дзейнічаюць на тым жа ўзроўні складанасьці, што й чалавечыя істоты.

Традыцыйна вельмі суб'ектыўная дэфініцыя «парнаграфія» ўзаемадзейнічае зь іншым тэрмінам — «эротыка». Але ці спрашчае гэта спробу разабрацца ў тым, што ёсьць што? Масавая сьвядомасьць даўно прымірылася з тым, што тэксты Г. Мілера, У. Набокава, Дж. Джойса не парнаграфічныя, а эратычныя. Магчыма, прычына таму — часавая аддаленасьць гэтай самай сьвядомасьці ад твораў згаданых аўтараў? Напэўна, справа тут у малавывучаным сучаснай навукай працэсе, цягам якога па меры таго, як перастаюць чытаць парнаграфію, яна становіцца эротыкай?

Меркаваньні вядомага мэтра канатацыі й дэнатацыі Р. Барта істотна спрашчаюць заяўленую мэтадалягічную праблему: «Эратызм — гэта заўсёды слова й толькі слова, бо практыка можа быць эратычна закадаваная толькі ў тым выпадку, калі яна вядомая, то бок выказаная. Між тым нашае грамадзтва ніколі не выказвае ніякай эратычнай практыкі — толькі жаданьні, прадчуваньні, кантэксты, намёкі, двухсэнсоўныя сублімацыі; у выніку эратызм для нас ня можа быць вызначаны інакш як праз стала алюзіўнае слова». Карацей кажучы, эротыкі няма, ёсьць алюзіі. Але ці ёсьць парнаграфія? І што гэта?

«120 дзён Садому» маркіза дэ Сада, аўтара, якога й сёньня складана папракнуць у недагаворанасьці й нявыказанасьці, у прачытаньні Р. Барта зьзяюць новымі гранямі: «замак гермэтычна ізаляваны ад навакольнага сьвету сэрыяй перашкодаў, што нагадваюць рэаліі некаторых чароўных казак: паселішча вугальшчыкаў-кантрабандыстаў, якія нікога не прапусьцяць, крутая гара, галавакружная бездань… дзесяцімэтровая сьцяна, глыбокі роў з вадою, брама… жахлівая колькасьць сьнегу». Але апісаньне замку — гэта яшчэ нават і не пачатак цудаў… Мажліва, і варта трактаваць парнаграфію як чароўную казку, распаведзеную пры дапамозе дакладнага тэрміналягічнага апарату?

Сваімі каранямі просталінейныя чароўныя казкі для дарослых сягаюць у далёкую мінуўшчыну. У сваёй наскальнай творчасьці першабытны чалавек ня толькі імкнуўся адлюстраваць касьмічны карагод паляўнічых і здабычы. Пэтрогліфы, якія паказваюць звыклыя для гэтай эпохі харчовыя ланцужкі, суседнічаюць з пазбаўленымі алюзіяў выявамі коітусаў.

Па меры сталеньня чалавецтва падобныя выявы сталіся больш дасканалымі і па форме, і па зьмесьце. Гэта выразна адлюстроўваюць ілюстрацыі да ўсходніх манускрыптаў, прысьвечаных мастацтву каханьня. Індусы заканамерным чынам асьцерагаліся за лёс ведаў, выкладзеных на паперы, і дзеля таго, каб пранесьці іх з сабою праз стагодзьдзі, упрыгожылі храмы Каджухара шматлікімі фігурамі людзей, якія займаюцца сэксам.

Само слова «порн» прыйшло, як і многія іншыя словы, з Грэцыі, дзе мела сэнс, наўрад ці выкарыстальны ў дачыненьні да храмавых рэльефаў і першабытнага мастацтва, — яно азначала «аповяды пра прастытутак». Менавіта ў строгім антычным разуменьні й у Бібліі можна ўгледзець элементы парнаграфіі. Дастаткова згадаць такіх яе пэрсанажаў, як Фамар і Рааў. У Старажытнай Грэцыі выявы любошчаў сустракаліся даволі часта: на сьценах публічных дамоў, на посудзе, у тым ліку й дзіцячым (трэба ж было неяк забавіць дзіцятачка падчас харчаваньня). Аднак ці былі падобныя выявы ў той час непрыстойнымі? Каб парнаграфія сталася парнаграфіяй у сучасным разуменьні гэтага слова, яна павінна была стаць бруднай, грэшнай, прасьцей кажучы, для гэтага спатрэбілася эпоха Сярэднявечча, якая прапанавала замест агульнадаступнага фізіялягічнага эратызму новы, вытанчана-спірытуальны: з умярцьвеньнем плоці, цялеснымі пакараньнямі як мэтадам пазбаўленьня ад грахоў і пэрспэктывай аддаць сваё цела Хрысту.

І, вядома ж, сучасная парнаграфія павінна была зьявіцца дзесьці на ўскраіне галяктыкі Гутэнбэрга, і ў ёй абавязкова мусілі распачацца любошчы паміж словам і выявай.

У эпоху Рэнэсансу разам з антычным ідэалам прыгажосьці адрадзілася вельмі многае. Вядома, Леанарда да Вінчы не спрычыніўся да адраджэньня й разьвіцьця парнаграфіі. Ягоны сьветлы геній быў настолькі захоплены праектаваньнем правобразаў танкаў і парашутаў, машын для скошваньня варожых ног, што ён не пакінуў пасьля сябе нават непрыстойных малюнкаў (што здаралася даволі рэдка ў гісторыі мастацтва). Не датычныя да нашай размовы й Мікелянджэла Буанароці й Рафаэль Санці. Зрэшты, самае непасрэднае дачыненьне да нашай тэмы маюць два вучні апошняга — Джуліё Рамана й Маркантоніё Раймондзі.

Паводле легенды, аднойчы Джуліё Рамана пасварыўся з Папам Клімэнтам VII. Агульнавядома, што мастака можа пакрыўдзіць кожны, і адна з найстрашнейшых крыўдаў — нявыплата ганарару. Тая частка легенды, якая распавядае пра скнарнасьць вышэйзгаданага Папы, не выклікае сумненьняў, бо, калі Клімэнт VII сканаў, народ па ім не смуткаваў. Цікава іншае: на наступны дзень пасьля сваркі адна з заляў Ватыкану была расьпісаная цуд-фрэскамі з выявамі пэрсанажаў антычнай міталёгіі, якія дэманстравалі «ўсе магчымыя спосабы, становішчы й позы, у якіх распусныя мужчыны сьпяць з жанчынамі». Неўзабаве фрэскі былі ліквідаваныя, але другі малады чалавек — Маркантоніё Раймондзі ўзнавіў іх у сэрыі з 16 гравюраў «I Mondi» (1524 г.). У тым жа годзе пачалася й гісторыя барацьбы з парнаграфіяй: з ініцыятывы Папы Клімэнта VII Раймондзі быў зьняволены й правёў каля году ў турме.

Розныя крыніцы з роўным посьпехам называюць першым мастаком-парнографам і Рамана, і Раймондзі. Разабрацца ў пытаньні ня гэтак проста. Зразумела, Раймондзі выступіў хутчэй у ролі капііста, але ж і ў турме адседзеў менавіта ён. Джуліё Рамана ня быў пакараны з той прычыны, што ягоныя працы прызначаліся для закрытага памяшканьня й таму не разбэшчвалі масавага гледача.

Тут жа зьяўляецца яшчэ адзін пэрсанаж, без якога эўрапейская парнаграфія была б іншай. Гэта П'етра Арэціна, тыповая для эпохі Рэнэсансу фігура, чыя дзейнасьць сатырыка й публіцыста не магла вычарпаць усю шырыню адраджэнскай натуры. Таму на сьвет зьявіліся два опусы, якія шмат чаго вызначылі ў далейшым разьвіцьці літаратуры — «Sonetti Lusuriosi» (1527, больш вядомыя ў Эўропе пад назваю «Позы Арэціна») і «Ragionamenti» (1534–1536, «Гутаркі»).

Выданьне санэтаў улучала ў сябе як вершы Арэціна, якія вэрбальна тлумачылі, як менавіта мужчына й жанчына могуць атрымаць задавальненьне ад кампаніі адно аднаго, так і графіку Раймондзі. «Позы Арэціна» зажылі ўласным цікавым жыцьцём. Яны перавыдаваліся з ілюстрацыямі іншых мастакоў, дадаваліся новыя санэты, якія апявалі новыя пазыцыі распусты. Нават А. Пушкін у адным з сваіх лістоў пагражаў выявіць нейкую спадарыню N ужо ў 36 позах Арэціна. Праз доўгія гады (у 2007-м) мэтар манатоннасьці Майкл Найман паклаў восем санэтаў Арэціна на музыку. Так зьявіліся «Восем юрлівых песень» («Eight Lust Songs»), праз год зьнятыя з праграмы з прычыны непрыстойнасьці.

«Гутаркі» — дыялёг дзьвюх куртызанак — сталіся ўзорам і крытэрам, зь якім суадносілі свой талент празаікі-парнографы на працягу ўсяго XVII ст. Сапраўды, у наступным стагодзьдзі зьявілася багата тэкстаў-рэмэйкаў. Сярод іх варта асобна згадаць французскі ананімны твор «L'Ecole des Filles» (1655, «Школа дзяўчынак») — дыялёг прастытуткі-пачаткоўкі й дасьведчанай настаўніцы, ад якога вядзецца гісторыя французскай парнаграфіі.

Увогуле многія сучасьнікі небеспадстаўна лічылі Арэціна вульгарным распусьнікам. Але акрамя таго той быў вельмі ўплывовым публіцыстам, бацькам сучаснай журналістыкі, пісаў п'есы, жыцці сьвятых, перакладаў псальмы. Зрэшты, жыў Арэціна



сапраўды грэшна й паміраў, паводле легенды, сьмешна: аднойчы ён пачуў непрыстойны досьціп, які яго гэтак разьвесяліў, што бацька журналістыкі зваліўся ад рогату й раструшчыў сабе чэрап.

Свае заканамерныя акцэнты ў разьвіцьцё парнаграфіі ўнесла эпоха Асьветніцтва. Менавіта тады па той бок Ля-Маншу, на туманным Альбіёне, зьявіўся першы ангельскі парнаграфічны раман. Гэта «Memoirs of a Woman of Pleasure» (1748–1749) Джона Клелянда, вядомыя таксама як «Мэмуары Фэні Хіл». Раман быў забаронены ў 1750 г. і зноў апублікаваны толькі ў 1960-м. Што ж паслужыла прычынаю настолькі працяглай забароны? Гісторыя сапраўды абуральная. Маладая дзяўчына Фэні Хіл прыяжджае ў Лёндан і ўладкоўваецца на працу ў нейкі дом, дзе зьбіраецца весьці жыцьцё, поўнае высакародных клопатаў і вясёлай сарамлівасьці. Аднак месца працы з чыстай выпадковасьці аказваецца бардэлем. Фэні, пятнаццацігадовая сірата, страчвае цнатлівасьць у абдымках высакароднага сэра Чарльза. Адбываецца заканамернае: кліент забірае дзяўчыну з бардэлю, пасяляе ў кватэры, ягонымі намаганьнямі Фэні апынаецца ў далікатным становішчы, і, вядома, узаемнае чыстае пачуцьцё спадарожнічае маладым людзям. Неўзабаве Чарльз загадкава зьнікае. Насамрэч яго выкраў родны бацька, які пажадаў сыну лепшага лёсу й такім чынам штурхнуў Фэні ў вір распусты, сэксуальных празьмернасьцяў і эксплюатацыі. Празьмернасьці для таго часу таксама даволі характэрныя: гэтак у тужлівай аповесьці зьяўляецца мэлянхалічны пэрсанаж, які ці то пакутуе, ці то атрымлівае асалоду ад альгалягніі. Гэта малады чалавек, апісаньне зьнешнасьці якога, відаць, чытачам XVIII ст. здавалася абсалютна ўцямным, сучаснага ж чалавека яно можа толькі заблытаць: «…бляндын кволага целаскладу. З прычыны

мажнасьці й круглявасьці яго фігуры» ён і быў «рабом... дзіўнай схільнасьці, зьвязанай зь ягонай канстытуцыяй, схільнасьці, што рабіла яго няздольным да задавальненьня, калі ён папярэдне не зьвярнуўся да незвычайных і балючых сродкаў выклікаць яго». Менавіта ад гэтага кleляндаўскага пасажу потым адштурхнуўся Жыльбэр Лелі ў сваіх развагах пра садамазахізм дэ Сада.

Далейшыя пэрыпэтыі раману ўжо зусім нечаканыя. Замест таго каб захварэць на ўсе гарадзкія хваробы свайго стагодзьдзя й раптоўна ад іх памерці, Фэні атрымлівае спадчыну ад багатага дабрадзея. Неўзабаве абсалютна выпадкова знаходзіцца Чарльз, а разам зь ім — ягоныя рука й сэрца, у сувязі з чым маладыя людзі неадкладна жэняцца. Заканчваецца гісторыя наступным прызнаньнем гераіні: «Вось так я нарэшце шчасьліва дабралася да ўтульнага прыстанку, дзе ў атачэньні дабрачыннасьці пажынала толькі несапсаваныя й салодкія плады і, азіраючыся на шлях распусты, які прайшла, параўноўваючы ягоную гнюснасьць зь бясконца ўзвышанай радасьцю цноты, я не магу не шкадаваць тых, хто заграз у неўтаймоўнай пажадлівасьці й глухі да Дабрадзейнасьці… Калі я й расквеціла Распусту ўсімі фарбамі, то дзеля таго толькі, каб яна выглядала сапраўднай ахвярай, якая ўрачыста прыносіцца Дабрачыннасьці».

Цікава й тое, хто й якую адказнасьць панёс за гэтую празаічную брыдоту. Ральф Грыфіц, чалавек, які выдаў кнігу й прадаваў яе, быў асуджаны на стаяньне ля ганебнага слупа. Джон Клелянд быў выкліканы ў Тайную Раду на прадмет тлумачэньняў, як жа так выйшла, што ён гэтую кнігу напісаў. Клелянд адказаў, што скрайняя галеча й бесьперапынныя атакі крэдытораў прымусілі яго зрабіць гэта. Літаратар ня толькі пазьбег пакараньня, але нават, гэтаксама як і ягоная гераіня, бяз дай прычыны атрымаў пэнсіён ад аднаго зь сябраў Рады. Рэшту сваіх дзён Клелянд прабавіў за высакароднай працаю: пісаў прозу, драматургію, літаратуразнаўчыя работы. Грошай яму, відаць, хапала, таму парнаграфію ён больш не сачыняў.

Зрэшты, у XVIII ст. у парнабізнэсе непадзельна лідзіравала Францыя. Тут вельмі яскрава расквітнела зусім не сэнтымэнтальная традыцыя, а палітычная, чый пік разьвіцьця прыпаў на 1774–1784 гг. Агульнапрынятая думка пра тое, што каб ня творы маркіза дэ Сада, то й рэвалюцыі ў Францыі магло б ня здарыцца.



Дэ Сад — адзін з тых пісьменьнікаў, якіх ведаюць усе й чытаюць рэдкія. Напраўду опусы летуценьніка ў турэмным будуары — даволі тыповы прадукт эпохі Асьветніцтва. І справа ня толькі ў пэдантычна-напышлівых развагах, якімі мэлянхалічны маркіз абламоўваў і абгрунтоўваў у сваіх кнігах непрыстойныя сцэнкі. Агульнасьць значна глыбейшая: насамрэч тады секлі ўсіх. Зразумела, лупцоўка як спосаб спасьціжэньня сусьветнай гармоніі была вядомая чалавецтву даўно. Да прыкладу, у «Сатырыконе» яна згадваецца як сродак лекаваньня ад імпатэнцыі. Вучоны-энцыкляпэдыст, безь якога эўрапейская пэдагогіка была б зусім іншай, Жан Жак Русо ў «Споведзі» апісваў свае ўражаньні ад лупцоўкі, ажыцьцёўленай гувэрнанткай, наступным чынам: «…я знайшоў у болі й нават у самым сораме пачуцьцёвасьць, што выклікае ўва мне больш жаданьня, чым страху болю. Несумненна, шмат у чым было вінаватае абуджэньне полавага інстынкту: тое ж пакараньне, атрыманае ад брата мадмуазэль, не падалося б мне такім прыемным». І далей: «Хто б мог падумаць, што гэтае пакараньне… вызначыць мае густы, мае жаданьні, мае жарсьці, мяне самога на ўсё астатняе жыцьцё?»...

Ня варта забывацца і на ананімных байцоў нябачнага фронту, якія пісалі мноства твораў з разнастайнымі назвамі: «Каралеўскае дзілда», «Бардэль каралевы»... Улюбёным пэрсанажам стала, вядома, Марыя Антуанэта, якая бавіла манархавы дні ў сэксуальных празьмернасьцях, апасродкаваных удзелам мужчынаў і жанчын, прадстаўнікоў фаўны й царкоўнай улады, а таксама роднага сына. Тады ж пашыраецца й такая папулярная форма парнаграфіі, як карты для гульні. Друкуюцца забаўныя карцінкі, зрэшты, і на паштоўках і афішах.

У XVIII ст. парнаграфія была ў большай ступені забавай арыстакратычных колаў, дэмакратычнай яна стала толькі ў XIX ст., для чаго спатрэбіліся ўдасканаленьне друкарскага працэсу й зьмяншэньне ягонага кошту. Важную ролю ў гэтай гісторыі адыграла вынаходніцтва, якое пераканаўча даказала, што з дапамогаю пакрытай слоем срэбра меднай пласьцінкі мажліва сувымерна нашаму пагляду адлюстраваць усе падзеі навакольнага сьвету.

У гісторыі парнаграфіі істотная роля належыць чалавеку, дзякуючы цямкай кемлівасьці якога на магіле стваральніка першай фатаграфіі Жазэфа Нісэфора Ньепса апошні азначаны не як вынаходнік новага мэдыюму, а як «прыклад усіх дабрачыннасьцяў і апякун беднякоў». Луі Жак Мандэ Дагер стаў аўтарам мноства адбіткаў, сярод якіх ня толькі выбудаваная ў адпаведнасьці з канонамі «замшэлага акадэмізму» праца «На рагу бульвару Дзю Тампль», на якой ён у якасьці самотнага мінака ўвасобіў сябе. Дагер зьвярнуў пагляд сваёй камэры і на парыскіх адалісак, з удзелам якіх ствараў эратычныя, а часам і амаль парнаграфічныя выявы.

Зрэшты, тут варта згадаць, што значная частка «ню» стваралася першымі фатографамі зусім не для самотных уцехаў забясьпечаных эратаманаў. Дагератыпія была даволі дарагой тэхналёгіяй, ды й дазваляла зрабіць адзіны адбітак, што надзяляла падобныя эратычныя вырабы непаўторнасьцю непрыстойнага малюнку. Тым ня менш адбітак, для якога пазавала аголеная натуршчыца, каштаваў значна таньней за ейныя сыстэматычныя паслугі для напісаньня карціны. Таму аднымі зь першых пакупнікоў эратычных дагератыпаў сталіся мастакі, сярод якіх былі Э. Дэлякруа й Г. Курбэ. Тым ня менш нават у межах спадчыны Дагера лёгка разьмежаваць адбіткі, якія прызначаліся менавіта ў якасьці жывапісных эскізаў, і тыя, што наўрад ці маглі быць пасьля ўзноўленыя алеем на палатне.

Зьяўленьне аголенай натуры на фатаграфіях не магло ня выклікаць бурных дыскусіяў з той простай прычыны, што да шматлікасьці голых целаў на карцінах глядач ужо прызвычаіўся, а на фатаграфіі галізна выглядала пакуль яшчэ вельмі нязвыкла. У зьвязку з гэтым слова «непрыстойны» зазьзяла новымі гранямі. Менавіта такім быў абвешчаны адзін з твораў О. Г. Рэйляндэра, які ў 1857 г. прадэманстраваў публіцы камбінаваны фотаадбітак пад назваю «Дзьве дарогі жыцьця». На фотакарціне ў адпаведнасьці з традыцыямі цьвілага акадэмізму былі выяўленыя два маладзёны, што выбіраюць жыцьцёвы шлях. Па абодва бакі ад іх — фігуры-алегорыі заганаў і дабрачыннасьцяў. Сучасны глядач, не найлепшым чынам знаёмы з алюзіўнай моваю віктарыянскай эпохі, можа хіба заўважыць, што фігуры, якія ўвасабляюць заганы, хутчэй аголеныя, чым апранутыя. Гледача ж сярэдзіны пазамінулага стагодзьдзя шакаваў менавіта лішак аголенай натуры. Зрэшты, адметны й лёс гэтай працы: яе набыла каралева Вікторыя, на якую вялікае ўражаньне зрабіў маральны пасыл твору.

Зразумела, гэта хутчэй эпізод, які дэманструе хісткасьць мяжы паміж прыстойным і непрыстойным. Неўзабаве пасьля вынаходніцтва фатаграфіі зьявіліся й уласна парнаграфічныя дагератыпы. Адзін зь першых здымкаў падобнага кшталту цяпер захоўваецца ў Інстытуце Кінсі й датуецца 1846 г. На ім выяўлены мужчына сярэдніх гадоў, які прасоўвае свой сярэдняўзроставы чэлес у жанчыну прыблізна таго ж узросту. Да 1850 г. амэрыканскія фатографы, аматары й прафэсіяналы, прадукавалі каля трох мільёнаў парнаграфічных дагератыпаў у год — вырабаў, у адрозьненьне ад старажытнагрэцкага дзіцячага посуду, непрыстойных, аднак па-ранейшаму адзінкавых і непаўторных. Але гэта быў толькі пачатак вялікага шляху…

У сярэдзіне XIX ст. быў вынайдзены мокракалядыйны працэс, які дазволіў атрымліваць з асобнага нэгатыву не адзін адбітак, а цэлы наклад. Акрамя таго, новая тэхналёгія дазваляла больш дакладна перадаваць дэталі ў розных плянах выявы. Менавіта з гэтай вяхі й пачынаецца індустрыялізацыя фотапарнаграфіі. Вынікам сталі імклівы рост колькасьці фотастудыяў і пашырэньне аматарскай практыкі. Да прыкладу, у 1852 г. у Парыжы 40% зарэгістраваных для продажу фатаграфіяў былі ню. Ужо тады фатаграфія вельмі выразна абвесьціла пра свой намер ня проста спыняць прыўкраснае імгненьне, але і распавядаць цэлыя гісторыі: калі на вуліцы можна было набыць парнаграфію паштоўкавага фармату, то па пошце стала магчыма замаўляць фотакоміксы, дзе адлюстроўваўся не кароткі момант, а ўсё разьвіцьцё працэсу, які цікавіў гледача. Адным з найбольш пасьпяховых фатографаў-парнографаў быў ангелец Генры Хейлер, уладальнік двух дамоў у Лёндане, у якіх паліцыя выявіла 130248 непрыстойных здымкаў і 5000 дыяпазытываў. Пазавалі Хейлеру сваякі, у тым ліку жонка й два сыны.

Ужо напрыканцы XIX ст. пашыраюцца й так званыя «мужчынскія часопісы», гэтаксама як і «схаваная» парнаграфія, разьлічаная на тонкага знаўцу, зьяўляюцца першыя парнаграфічныя фільмы. Надзвычай папулярнай была й фэтышысцкая літаратура. Чытацкія гісторыі пра чароўную асалоду, атрыманую ад туга зашнураваных гарсэтаў, какетлівых чаравічкаў, шпораў вершнік друкаваў у сваім дадатку «Часопіс ангельскіх хатніх гаспадынь». Зрэшты, лупцоўка дзяўчынак таксама была дастаткова папулярнаю тэмай чытацкіх споведзяў.

Варта зьвярнуць увагу й на вельмі мудрагелістыя кроскультурныя сувязі. Нехта «Філябіл» у прадмове да «Рускіх запаветных казак»

pornoporno



Джоэл Пітэр Уіткін, 2008 / Joel Peter Witkin, 2008

17

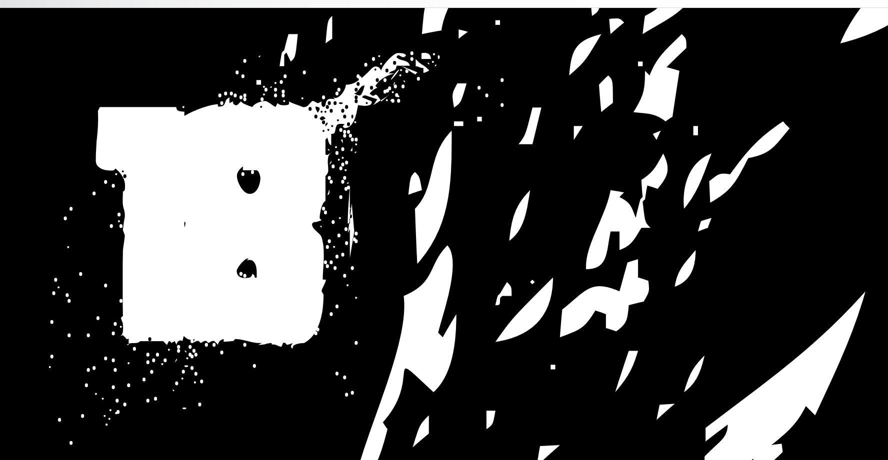
pornoporno

са зборніку А. Афанасьева, здольных сёньня ўразіць і жывым народным словам, і гэткай самай жывой народнай фантазіяй, зьдзіўляўся таму, «якім шляхам патраплялі ў расейскую глухмень апавяданьні Бакачча, сатыры й фарсы французаў XVI стагодзьдзя, як перарадзілася заходняя навэля ў расейскую казку». Альбо ці выпадкова рукапісы «Вэнэры ў футрах» Л. фон Захер-Мазоха ўпрыгожваў малюнак з выявай расейскай баярыні зь бізуном у руцэ? Ці з чыстай выпадковасьці гераіня гэтага твору Ванда, набываючы дарунак для Севярына, дае тлумачэньні прадаўцу наконт бізуна: «Накшталт таго, якім у Расеі сякуць прыгонных»?

Вядома, шмат у чым гісторыя парнаграфіі — гэта сага пра барацьбу зь непрыстойнасьцю. У ЗША ў 1842 г. зьявілася «Палажэньне аб імпарце» — першы дзяржаўны закон, накіраваны на змаганьне зь непрыстойнасьцю, дакладней, зь яе кантрабандай. Толькі ў 1857 г. гэты дакумэнт быў дапрацаваны й цяпер меў на ўвазе барацьбу з эратычнымі дагератыпамі. У тым самым годзе ў Англіі лорд Кэмпбэл склаў Ангельскі Акт аб непрыстойных публікацыях, згодна зь якім дазвалялася выпіска ордэраў наператрус дзеля пошуку адпаведных выданьняў, прызначаных для продажу ці распаўсюду. Зрэшты, гаспадар непрыстойнасьці меў права паўстаць у судзе, каб паспрабаваць давесьці, што канфіскаваную прадукцыю ня варта зьнішчаць; прадугледжвалася й пакараньне. Пазьней падобны дакумэнт — Акт Комстака — зьявіўся й у ЗША. З таго часу кожны, хто ўклаў нешта непрыстойнае ў паштовае адпраўленьне, мог быць альбо аштрафаваны на 5000 даляраў, альбо зэканоміць гэтую суму й правесьці 5 гадоў у турме.

Тэрмін «непрыстойнасьць» быў сфармуляваны ў 1868 г. лордам Кокбурнам. Зрэшты, плён ягоных развагаў вылучаўся пэўнай размытасьцю. Даволі абстрактны гэты панятак і сёньня: вось жа ў адпаведнасьці з актуальнымі ўяўленьнямі пра прыгажосьць людзям чульлівым хутчэй могуць падацца непрыстойнымі пісаныя алеем цэлюлітныя горы на палотнах Рубэнса, чым па-эстэцку насыліконеныя й апрацаваныя ў «Фоташопе» красуні з старонак порнасайтаў.

Вельмі сымпатычнай у гэтым кантэксьце ўяўляецца пазыцыя М. Хайда, аўтара фундамэнтальнай працы «Гісторыя парнаграфіі», які дае і азначэньне непрыстойнасьці з слоўніку («супрацьлегласьць



сьціпласьці й прыстойнасьці, намёк на распусныя думкі»), і ў той жа час, абапіраючыся на аўтарытэт Х. Эліса, трактуе «непрыстойнасьць» як перайначанае лацінскае слова «бачнасьць», якое азначае літаральна нешта, што знаходзіцца па-за полем зроку. Сапраўды, складана адмаўляць аўтарытэт Х. Эліса — дасьледчыка праблемаў жаночай эмансыпацыі, які сьледам за Ч. Дарвінам такі прызнаў магчымасьць наяўнасьці ў жанчыне сэксуальнасьці, што функцыянуе па аналёгіі з пашыранай у сьвеце жывёлаў мадэльлю «паляўнічы — ахвяра».

На практыцы судзьдзі па абодва бакі Атлянтыкі працяглы час выносілі свае вэрдыкты, грунтуючыся на ўяўленьні пра нейкую гіпатэтычную школьніцу й пра тое, ці здольны той або іншы артэфакт адмоўна паўплываць на ейнае маральнае аблічча: «...ці зьяўляецца прадмет непрыстойным у тым сэнсе, што ён разбэшчвае й псуе тых, чые думкі адкрытыя для такога ўзьдзеяньня й у чые рукі можа патрапіць публікацыя гэткага кшталту». Адначасова дзікі й заканамерны выпадак у гэтай сувязі адбыўся ў 1895 г., калі ў штаце Канзас перад судом па абвінавачваньні ў рассылцы непрыстойных і парнаграфічных матэрыялаў па пошце паўстаў нехта Уайз з Клей-Сыці. Прыродная гарэзьлівасьць змусіла гэтага спадара рассылаць цытаты зь Бібліі.

У 1957 г. Вярхоўны Суд ЗША прыняў сфармуляванае ў праекце Крымінальнага Кодэксу азначэньне: «Рэч зьяўляецца непрыстойнай, калі цалкам прысьвечаная юру й прыцягвае ўвагу выявай ці апісаньнем аголенасьці, сэксу альбо натуральных адпраўленьняў і істотна выходзіць за агульнапрынятыя межы добрапрыстойнасьці». Пры гэтым непрыстойнасьць была вызначаная як «якасьць, што абуджае юрлівыя думкі». Выклікае пэўную асьцярогу той факт, што лёс чалавецтва ў дадзеным выпадку апынуўся ў руках тых, на чый погляд і густ апісаньне натуральных адпраўленьняў здольнае спарадзіць юр. Паказальна й тое, што вышэйзгаданае азначэньне было прынятае падчас судовага разьбіральніцтва па справе Самуэля Рота — шасьцідзесяцігадовага старога, які ўжо пасьпеў адматаць тэрмін за продаж «Уліса».

Сваю трактоўку непрыстойнага прапануе й Р. Барт: «Дыскрэдытаваную сучаснай грамадзкай думкай любоўную сэнтымэнтальнасьць закаханы суб'ект павінен прызнаваць у сабе як радыкальную трансгрэсію, якая робіць яго самотным і безабаронным; дзякуючы цяперашняй інвэрсіі каштоўнасьцяў, якраз у гэтай сэнтымэнтальнасьці й палягае непрыстойнасьць каханьня».

І сёньня само слова «непрыстойнасьць» застаецца падставай для буры ў найбольш эксцэнтрычных мазгах нашага часу. Аўтар палепшанай вэрсіі раману Джэйн Осьцін («Гордасьць і забабоны і зомбі») Сэт Грэм-Сьміт у сваёй кнізе называе жывых мерцьвякоў не інакш як «непрыстойнасьць». Што больш чым апраўдана, бо гэтая катэгорыя пэрсанажаў увесь час зьяўляецца ва ўборах, не адпаведных выпадку, а пра іхныя манеры і казаць ня варта.

Нельга не згадаць і сапраўднага крыжака прыстойнасьці Энтані Комстака. Менавіта Комстак як мог распрацоўваў крытэр непрыстойнасьці: ці наяўнасьць ацэньвалася з пункту гледжаньня таго, ці здольная тая або іншая публікацыя прынесьці шкоду дзіцяці. Адным з тэкстаў, якія выклікалі бурныя атакі Комстака, стала «Прафэсія місіс Уорэн» Б. Шоў — твор цалкам для дзяцей бясьпечны. Вынік актыўнай грамадзянскай пазыцыі рыцара прыстойнасьці можна вызначыць у дзьвюх лічбах: 160 тонаў зьнішчанай непрыстойнай літаратуры й 15 чалавек, якія прыйшлі да высновы, што толькі суіцыд здольны іх выратаваць ад праведнага гневу Энтані Комстака.

Ня варта ігнараваць і другой тэндэнцыі сусьветнай культуры — бесьперапыннай зьнясільвальнай барацьбы з прыстойнасьцю. Да прыкладу, адпачатку на адной з ілюстрацыяў Обры Бэрдсьлея да п'есы Уайлда красавалася аголеная Салямэя за туалетным столікам. Атрымаўшы загад апрануць гераіню, мастак інакш прыўнёс непрыстойны акцэнт: намаляваў на століку томік маркіза дэ Сада, «Нану» Заля, «Манон Леско» Прэво.

Вельмі цікавая гісторыя разгортвалася й на іншым канцы сьвету. Яшчэ ў пэрыяд Эдо (1603–1868) у Японіі ў шырокім ужытку былі эратычныя гравюры сюнгі, дзе пэрсанажы з гіпэртрафавана велічнымі полавымі органамі ўступалі ў блізкія стасункі з прывідамі, жывёламі й дэманамі. Аднак з часоў Другой сусьветнай вайны й да пачатку 1990-х гг. японскія законы забаранілі графічныя выявы геніталіяў. Вядома, далёка ня ўсе мастакі згадзіліся перакрэсьліць шматвяковую мастацкую традыцыю й заштрыхаваць частку цела. Найбольш крэатыўныя зь іх пачалі маляваць фрывольныя сцэнкі з удзелам робатаў, іншапляняцянаў, монстраў, чые полавыя органы істотна адрозьніваліся ад чалавечых, а таму іх выявы не патраплялі пад забарону.

Найцікавейшы этап у гісторыі барацьбы зь непрыстойнасьцю разгарнуўся ў 1920-я гг. у СССР. Агульнавядома, што сэксу ў краіне не было, таму й парнаграфія была недарэчы. Тым ня менш выйшла так, што Дзяржаўная Акадэмія мастацкіх навук распачала маштабны праект «Мастацтва руху». У ім узялі ўдзел фатографы, многія зь якіх ужо здабылі посьпех у галіне размыта-жывапіснага пікталарыялістычнага мэтаду: М. Сьвішчоў-Паола, Ю. Яромін, А. Грынбэрг, В. Уліцін. Паводле задумы, праект павінен быў забясьпечыць візуальную базу для навукаёмістага працэсу вывучэньня танцу. Гэтая ідэя ўвасобілася ў чатырох выставах (1925–1929), прычым першая зь іх была закрытая з прычыны вялікай колькасьці неапранутай натуры на здымках. Рэцэнзіі на выставы былі ня самыя добразычлівыя: «Здымкі nu я б залічыў да спадчыны буржуазнага жывапіснага мастацтва… у ніводным здымку мы ня зможам адзначыць рэалістычную трактоўку аголенага цела як моцнага, напоўненага здароўем, напружанага натуральным ці спартовым рухам… Наадварот, яму імкнуцца надаць сьпешчана вытанчаныя абрысы, зрабіць яго панадным, паўпрыкрытым…» Зь цягам часу працэс барацьбы зь непрыстойнасьцю набыў рашучы кірунак: у 1936 г. па абвінавачаньні ў распаўсюдзе парнаграфіі быў асуджаны А. Грынбэрг, высланы з Масквы В. Уліцін, іншыя ж пазбавіліся права займацца прафэсійнай дзейнасьцю. У той жа час пашырыўся новы тып «гераічнай аголенасьці», да фармаваньня якога прыклаў сваю таленавітую руку фатограф-канструктывіст беларускага паходжаньня Барыс Ігнатовіч.

Важна й тое, што ў 1930-я гг. фатаграфія ўсё часьцей зьвярталася да самай значнай заваёвы кінамастацтва таго часу — буйнога пляну. У раманах Дж. Р. Дос Пасаса й палотнах Э. Хопэра зьявіўся кінэматаграфічны прыём стоп-кадру. Кіно заваёўвала ўсё большую прастору, у якой сталі магчымыя экранізацыі «Гамлета» й «Рамэа й Джульеты» Дж. Амата, мэтадычная праца С. Саядзяна й Г. Дарка, накіраваная на тое, каб прымацаваць да фэномэну порна бруднае слова з трох літар — «арт», экзэрсысы Э. Блейка, які пераносіць у жанр урокі свайго настаўніка — знакамітага фатографа Х. Ньютана, работа Тэрэзы Арлоўскі, што зьмяніла з дапамогаю «залатых дажджоў», сада-мазахісцкіх і герантафілічных сцэнаў уяўленьні пра тое, якая яна, жаночая парнаграфія. Гісторыя парнаграфіі толькі пачыналася...



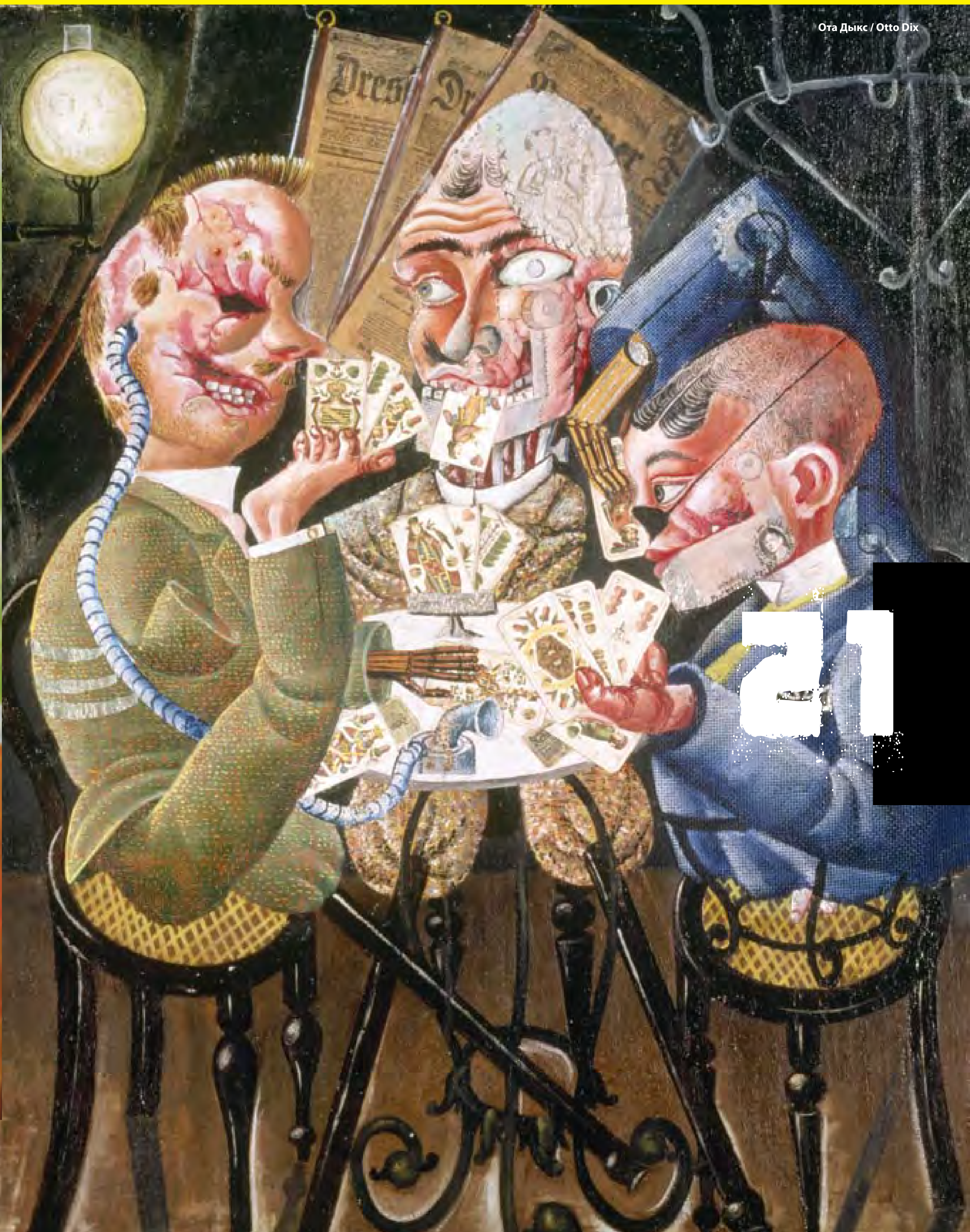
А. Р. Пэнк / A. R. Penck

Нашэсьце аўтсайдэраў



Эрнст Людвіг Кірхнэр. Дама, якая сядзіць, 1907 / **Ernst Ludwig Kirchner.** Sitzende Dame, 1907

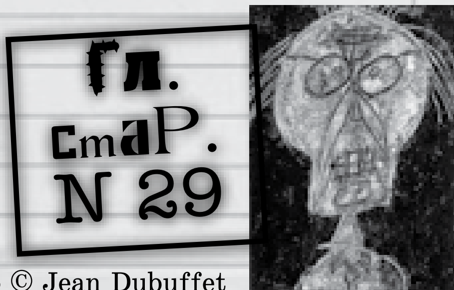
Нашэсьце аўтсайдэраў


Ота Дыкс / Otto Dix

Нашэсьце аўтсайдэраў

Сяргей Шабохін

Аўтсайдэры апынуліся ў цэнтры ўвагі на хвалі разгортваньня мадэрнісцкіх эксьпэрымэнтаў, калі ўзрасла цікавасьць да неакадэмічнага мастацтва: рамёстваў, досьведу мастакоў зь неэўрапейскіх краінаў, творчасьці дзяцей і псыхічнахворых. Панятак «мастацтва аўтсайдэраў» прапанаваў у 1972 годзе мастацтвазнаўца Роджэр Кардынал. Аднак больш папулярным зьяўляецца тэрмін «ар брут» (фр. Art Brut — грубае мастацтва), уведзены нашмат раней, у 1945 годзе, францускім мастаком Жанам Дзюбюфэ для апісаньня сабранай ім калекцыі працаў мастакоў-аўтсайдэраў.



Жан Дзюбюфэ © Jean Dubuffet

Мастакі-аўтсайдэры — гэта майстры-аматары, што як з грамадзкага, так і з пэрсанальнага пункту гледжаньня зьяўляюцца маргіналамі: псыхічнахворыя, зьняволеныя, інваліды, фрыкі й іншыя. Яны займаюцца творчасьцю для сябе ці свайго найбліжэйшага асяродзьдзя й зазвычай не ідэнтыфікуюць сябе з мастакамі да таго часу, пакуль калекцыянэры або экспэрты не залічваюць плён іхнай дзейнасьці да мастацтва.

Творы аўтсайдэраў маюць скрайне інтуітыўны характар і практычна не залежаць ад культурных шаблёнаў. Творчасьць гэтых мастакоў аўтэнтычная паводле сваёй сутнасьці. Яна не абцяжараная прафэсійнай адукацыяй і вольная ад капіяваньня традыцыйных узораў. Аўтсайдэр стварае выключна тое, што дыктуе яму ягоная ўласная падсьвядомасьць, і толькі тады, калі патрэба ў самавыяўленьні становіцца непераадольнай.

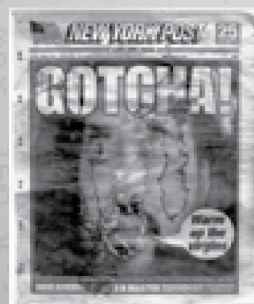
Мастакі-аўтсайдэры не прытрымліваюцца культурных канонаў ці традыцыяў — менавіта гэта падштурхоўвала мадэрністаў да запазычваньня іхнага досьведу. Авангарднае мастацтва XX ст. актыўна зьярталася да «інакшага», да «бессыстэмнага» экспэрымэнту з рэпрэзэнтацыяй аўтсайдэр-арта. Фавісты й экспрэсіяністы выкарыстоўвалі наіўную маляўнічасьць дзіцячай творчасьці, сюррэалісты й абстракцыяністы актыўна практыкавалі аўтаматычнае пісьмо, дадаісты пераймалі адмысловы гумар і абсурднае бачаньне сьвету мастакоў-аўтсайдэраў.



Эрнст Людвіг Кірхнэр © Ernst Ludwig Kirchner

Але падобныя мадэрнісцкія экспэрымэнты, а затым практыкі мастакоў-постмадэрністаў прывялі да драматычных зьменаў у культуры: мастацтва зьвярнулася да катэгорыяў агіднага й дэфармаванага, абсурднага й кічовага, абстрактнага й неэстэтычнага. Значныя пераўтварэньні XX ст., якія спарадзілі масавую культуру й фэномэн тэхнічнай узнаўляльнасьці, кардынальна трансфармавалі мастацтва, расставіўшы прынцыпова іншыя акцэнты й вылучыўшы найноўшыя маніфэсты.

Сучасныя аўтары працягваюць экспэрымэнтаваць з эстэтыкай і ейнымі межамі, злучаць высокае й нізкае мастацтва, супраціўляцца ўсім канонам і табу, запазычваць досьвед прадстаўнікоў ар бруту. Сёньня твор, у якім па-майстэрску выкананая форма пераважае над зьместам, хутчэй за ўсё, будзе адхілены як састарэлы альбо ідэйна падазроны, бо экзальтацыя пры сузіраньні эстэтычна гарманічнай працы перасунулася з мастацтва ў сфэру дызайну й фэшн-індустрыі. Чысьціня жанру й стылю расцэньваецца таксама як старамоднасьць. Мастакі, працуючы над творам, зьмешваюць разнастайныя складнікі, асымілююць іншыя віды мастацтва й захопліваюць немастацкія сфэры жыцьця.





Дэш Сноў © Dash Snow



Мастацтва, такім чынам, пазбавілася вобразу элітарнай практыкі й дысцыпліны, і сучасныя творы больш нагадваюць працы аўтсайдэраў і людзей, далёкіх ад мастацтва. Ар брут зь ягонай непадробнай наіўнасьцю, унікальнай дзівакаватасьцю й абсурднаю лёгікай, безумоўна, адыграў не апошнюю ролю ў гэтых эстэтычных пераўтварэньнях. Яшчэ нядаўна мастак-аўтсайдэр быў люмпэнам сярод спэцыялістаў, сёньня ж прафэсійная мастацкая супольнасьць запазычыла характарыстыкі маргінальнай творчасьці прадстаўнікоў ар бруту.

Тут прыгадваецца трагічны досьвед прадстаўнікоў групы «Новая рэчыўнасьць» і нямецкага экспрэсіянізму, якія паплаціліся творамі за эстэтычнае падабенства да ар бруту, нягледзячы на тое, што гэтыя аўтары мелі прафэсійную мастацкую адукацыю. Іхнае мастацтва прызналі ў фашыстоўскай Нямеччыне дэгенэратыўным і зьнішчалі самымі жорсткімі мэтадамі. Гэтыя мастакі назіралі зьмену палітычных і сацыяльных дэкарацыяў і востра творча рэагавалі на тое. Рэпрэзэнтацыя жорсткасьці й кашмараў перадваеннай эпохі, вядома, вымагала ад мастакоў не прыгожай майстэрскай формы, а выяўленьня дэструкцыі рэальнасьці праз эмацыйнае хваравітае выкананьне.


Гл. стаР. N 21

Ота Дыкс © Otto Dix

На шчасьце, сёньня не забіваюць за неадпаведнасьць эстэтычным канонам, больш за тое, мастаку ў нашыя дні зусім не абавязкова мець прафэсійную мастацкую адукацыю. Прыклад таму — творчасьць папулярнага эпатажнага італьянца, мастака-самавука Маўрыцыё Катэляна. Нашэсьце «прафэсійных» аўтсайдэраў — гэтак можна ахарактарызаваць сытуацыю ў сучасным мастацтве.


Гл. стаР. N 29

Маўрыцыё Катэлян © Maurizio Cattelan

Гледачу ж стала яшчэ больш складана разьбірацца ў мастацтве, адрозьніваць, дзе мастацкі твор, а дзе — не, дзе плён хворай фантазіі, а дзе вынік нестандартнага мысьленьня й прафэсійнай працы. Між арыгінальнасьцю й вар'яцтвам праходзіць тонкая мяжа, і многія аўтары, ведаючы пра гэта, наўмысна стваралі вакол сваёй фігуры аўру дзівачлівасьці й шаленства. Сальвадор Далі зьдзейсьніў сотні сюррэалістычных акцыяў, а Джонатан Мэезэ абвесьціў сябе «экзарцыстам ад культуры», ствараючы брутальныя працы з хаатычнай сыстэмаю знакаў, выкананых у аматарскай эстэтыцы й у духу ар бруту.



Гл. стаР. N 37

Джонатан Мэезэ © Jonathan Meese

Зразумела, шмат хто пагодзіцца з тэзысам, што мастак павінен быць крышку «шаленцам», ягонае бачаньне мусіць вылучацца ўнікальнасьцю й бесьперапынна фармавацца, а арыгінальнасьць — гэта сынонім творчага посьпеху. Напэўна, таму мастакі так ахвотна пераймаюць досьвед аўтсайдэраў, вывучаюць творчасьць прадстаўнікоў іншых народаў, дзяцей і псыхічнахворых, працягваючы ўдзельнічаць у няспыннай гонцы за сьвежымі, актуальнымі ідэямі. Многія для зьмены ўласнай сьвядомасьці зьвяртаюцца да алькаголю й наркатычных рэчываў. Галюцынаторныя эфэкты атаясамліваюцца з натхненьнем, і ў мастака ўзьнікае ілюзія недыфэрэнцаванасьці творчых здольнасьцяў. Такі спосаб прадукаваньня мастацкіх твораў у стане зьмененай сьвядомасьці называецца псыхадэлічным мастацтвам. Экспэрымэнты над розумам і бесьперапыннае запазычваньне «іншага» досьведу рэпрэзэнтацыі сфармавалі ўнікальную сытуацыю ў мастацтве, дзе складана адмежаваць твор, што стаўся вынікам наркатычнага ўзьдзеяньня, ад працаў некаторых абстракцыяністаў, графіку разумова адсталых — ад авангардовых аркушаў, а жывапіс, напрыклад, сланоў — ад экспрэсіўных палотнаў.


Гл. стаР. N 25

Пабла Амарынга © Pablo Amaringo

Кожны мастак мае ўнікальна сфармаваны погляд, засяроджаны на пошуку й няспынным прадукаваньні вобразаў. Мастак такім чынам спасьцігае ўнутраную й навакольную рэальнасьць. Пры гэтым сёньня аўтар вымушаны «публікаваць» вынікі сваіх пошукаў і разважаньняў і дэманстраваць, з выкарыстаньнем якіх стратэгіяў ён з гэтай рэчаіснасьцю ўзаемадзейнічае.

На мой погляд, можна вылучыць тры асноўныя спосабы камунікацыі мастака з рэальнасьцю. Адны падпарадкоўваюцца навакольнаму сьвету, мімікруючы пад яго. Ганна Мэндзьета, напрыклад, спрабавала фізычна зьліцца з прыродаю, гэтаксама як і японка Чыхару Шыёта, якая прымала ванну, запоўненую зямлёю, імкнучыся літаральна ўсмактаць у скуру памяць пра родную вёску.



Гл. стар. N 29

Ганна Мэндзьета © Ana Mendieta

Другая катэгорыя мастакоў зьмяняе сьвет вакол сябе. Тут можна згадаць фабрыку з фольгі Эндзі Ўоргала й хірургічныя ўмяшаньні ў архітэктуру Гордана Мата-Клярка.

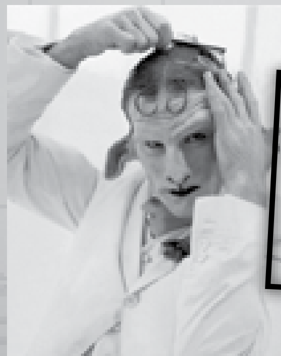
Трэцяя ж група мастакоў не спрабуе трансфармаваць фізычны сьвет, сканцэнтраваўшыся на ўласнай, уяўнай рэальнасьці. Як прыклад — анімаваныя сусьветы Ўільяма Кентрыджа, разнамасныя пэрсанажы Кары Ўолкер і Марсэля Дзамы. Мастакі-аўтсайдэры найчасьцей зьяўляюцца прадстаўнікамі трэцяй групы: адчуваючы раскол з грамадзтвам, яны хаваюцца ва ўяўнай альтэрнатыўнай рэчаіснасьці. У адрозьненьне ад іх, «прафэсійныя» мастакі, якія належаць да гэтай групы, абапіраюцца ня толькі на тое, што дыктуе ім уласная падсьвядомасьць. Атрымаўшы мастацкую адукацыю, яны плянамерна запазычваюць вобразы з сацыякультурнага асяродзьдзя, выкарыстоўваючы пры гэтым традыцыйныя мадэлі.



Гл. стар. N 26

Марсэль Дзама © Marcel Dzama

Цудоўнай ілюстрацыяй да вышэйсказанага могуць служыць працы амэрыканскага мастака Мэцью Барні, аўтара сэрыі экспэрымэнтальных відэафільмаў «Крэмастэр». Як і ў мастакоўаўтсайдэраў, ягоная творчасьць алягічная й інтуітыўная, і ён — адзін зь нешматлікіх сучасных аўтараў, якія пабудавалі ўласную ўяўную імпэрыю.



Гл. стар. N 05

Мэцью Барні © Matthew Barney

Структуру й лёгіку стварэньня й існаваньня ягонага аўтарскага сусьвету складана прасачыць і засвоіць. Паведамленьне, якое зьмяшчаецца ў пяці відэаопусах, пэрформансах, інсталяцыях, аб’ектах і каталёгах, перагружанае сэнсамі, фантастычныя вобразы пераплятаюцца ў шматузроўневую сыстэму мэтафараў і алегорыяў. Нібы сярэднявечныя мастакі, Барні старанна хавае асноўныя сэнсаўтваральныя коды пад шматслойнасьцю знакавых структураў. Мастак зьмешвае сымбалі з папулярнай культуры й мастацтва, гісторыі й міталёгіі, рэлігіі й філязофіі, стварае ўнікальныя эфэктныя прыклады рэфлексіўнай працы, напаўняючы запазычаную сыстэму знакаў новай, на першы погляд, абсурднай наратыўнасьцю.

Вядома, наратыўным мэдыя — анімацыі, відэа, літаратуры, інсталяцыі й пэрформансу — лепей удаецца ствараць сусьветы ў духу Мэцью Барні. «Ствараючы сусьветы» — менавіта гэтак гучала цэнтральная тэма апошняй 53-й Вэнэцыянскай біенале сучаснага мастацтва 2009 году, прыз у якой атрымала акурат мастак-аніматар Наталі Дзюрбэрг за сваю экспазыцыю «Экспэрымэнт». Сэрыі анімацыі, створаныя ў духу гульняў «хваравітага ўяўленьня», Дзюрбэрг падмацавала фантастычнымі скульптурнымі інсталяцыямі.



Гл. стар. N 13

Наталі Дзюрбэрг © Nathalie Djurberg

Пабла Амарынга / Pablo Amaringo















Марсэль Дзама / Marcel Dzama

Жывапісныя прасторы прадстаўніка Новай ляйпцыскай школы Нэа Раўха — выдатны прыклад наратыўнасьці ў сучасным мастацтве. Пабудаваныя на ўласнай інтэрпрэтацыі фізычных законаў, а-ля Фрэнсыс Бэкан, выкананыя ў каляжнай манеры, ягоныя фігуратыўныя жывапісы выяўляюць дзіўны сюррэалістычны сьвет. Як у Барні й Дзюрбэрг, ягоныя творы адрозьніваюцца ад працаў мастакоў-аўтсайдэраў запазычваньнем існых іконаў мультыкультурнай рэчаіснасьці.



Гл. стар. N 09

Нэа Раўх © Neo Rauch

«Новыя дзікія» (Эльвіра Бах, Хельмут Мідэндорф, Райнэр Фэтынг, Джонатан Мэезэ) сталіся зьявай, паралельнай панку й пост-панку. Яны дадалі да нэаэкспрэсіяніcцкага жывапісу ўрбаністычную эстэтыку й «дрэнны густ».

«Кепскі жывапіс» застаецца папулярным і сёньня, і яму ўдаецца быць асабліва падобным да аўтсайдэр-арту. Андрэ Бутцэр, Джордж Конда, Джон Курын, Рычард Філіпс і многія іншыя — аўтары нязграбных, як лічаць крытыкі, аляпаватых твораў, цэнтральная мішэнь якіх — «правілы добрага густу».



Гл. стар. N 31

Джордж Конда © George Condo

Для твораў мастакоў-аўтсайдэраў характэрныя таксама схільнасьць да кічу, брутальнае выкананьне й адмова ад звыклых формаў. Усе гэтыя якасьці пераняли прадстаўнікі «bad painting» («кепскага жывапісу»), нэаэкспрэсіяністы й «новыя дзікія». Георг Базэліц, Маркус Люпэрц, Ансэльм Кіфэр, А. Р. Пэнк, Ёрг Імэндорф спрабавалі абнавіць мастацкае бачаньне і, вядома, часта зьвярталіся да эстэтычнага шоку. Яны вярнулі жывапісу грубую экспрэсію й крыклівыя колеры.

Гл. стар. N 19



А. Р. Пэнк © A. R. Penck

Беларускія мастакі Антаніна Слабодчыкава, Аляксей Лунёў, Руслан Вашкевіч, Міхаіл Гулін, пераймаючы эстэтыку масавай культуры, таксама ўступілі ў канфрантацыю з афіцыйным «правільным» мастацтвам. Іхныя творы — жывапіс, графіка, скульптура, інсталяцыя — увесь час балянсуюць на мяжы высокага й нізкага, прыўкраснага й пачварнага, сур’ёзнага й легкадумнага.



Гл. стар. N 12

Аляксей Лунёў © Аляксей Лунёў

Адмысловая экзыстэнцыйнасьць і значная доля вар’яцтва характэрныя для мастакоў, што працуюць у Лос-Анджэлесе й ваколіцах. Жывапісцам гэтай «школы» — Лары Пітману, Робэрту Ўільямсу, Джыму Шоў — уласьцівая своеасаблівая культурная манера: абсурдная, сюррэалістычная і, зразумела, абсалютна кічовая. Хаатычныя пэрформансы й інсталяцыі іншых каліфарнійскіх постмадэрністаў — Нэнсі Рубінс, Майка Келі й Пола Макарці — увасабляюць «разбэшчаны канец стагодзьдзя», страхі, жорсткія фантазіі й апакаліптычныя сцэнары.

Але асабліва «каліфарнійскі садом» адзначаны брутальнымі дзеяньнямі Пола Макарці. Бруд і разбурэньні, паталёгіі й бессыстэмнасьць, «фізыялягічныя выдзяленьні», створаныя з кетчупу, маянэзу й шакаляду, — ягоныя агідныя на першы погляд акты прымушаюць гледача ўсумніцца ў псыхічным здароўі мастака. Ягоны досьвед паказвае, якімі мэтадамі сучасныя аўтары цытуюць творчасьць псыхічнахворых.

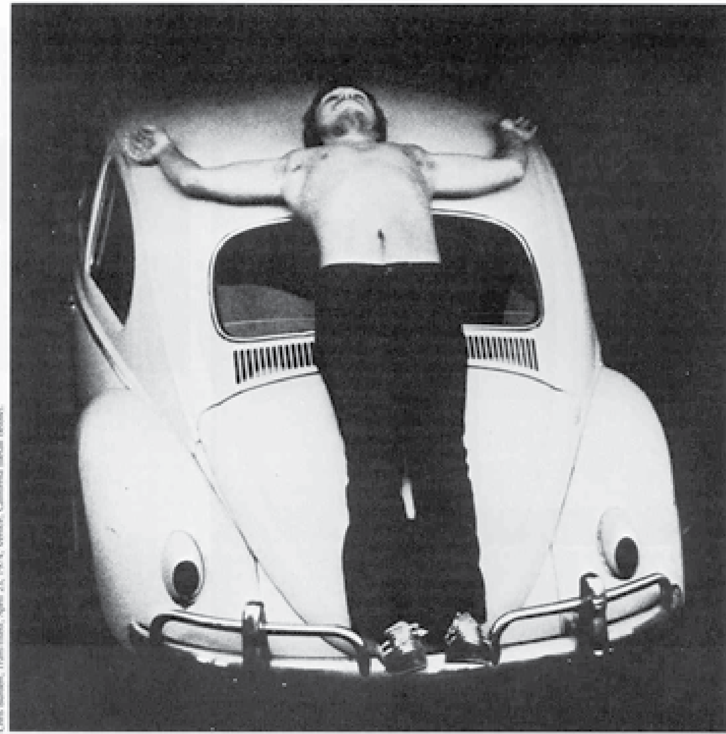




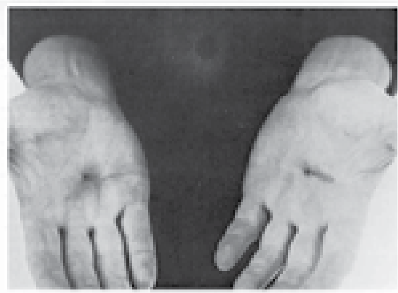
Пол Макарці © Paul McCarthy

Аднак многія з сучасных мастакоў сапраўды сталіся ахвярамі псыхічных ці фізыялягічных немачаў і стварылі ўнікальныя рэфлексіі, абапіраючыся на гісторыю ўласнай хваробы. Ханна Ўілке падрабязна апісала працэс пашкоджаньня свайго цела ракавай пухлінаю ў фатаграфічнай сэрыі «С.О.С.». Японка Еёі Кусама, якая жыве ў псыхіятрычнай клініцы, пакрывае свае інсталяцыі й аб’екты плямамі, бо пакутуе на рэдкую хваробу зроку. А француженка Арлян бесьперапынна мадыфікуе сваю зьнешнасьць з дапамогаю пластычнай хірургіі.

Такія мастакі, як Джына Пэйн, Крыс Бурдэн, Марына Абрамовіч і прадстаўнікі «вэнскіх акцыяністаў», ведаюць, як моцна на публіку ўзьдзейнічае сузіраньне экстрэмісцкіх актаў, у якіх яны руйнуюць уласнае цела (часткова — каб узварухнуць гледача й вызваліць яго ад гіпнозу, часткова — каб праўдзіць межы свайго самавалоданьня). Безумоўна, падобныя акцыі нагадваюць творчасьць псыхічна няўстойлівых мастакоў, выкінутых на пэрыфэрыю соцыюму.



Крыс Бурдэн © Chris Burden



Крыс Бурдэн © Chris Burden

У гэткіх брутальных акцыях, кічовым «кепскім жывапісе», у псыхадэлічным мастацтве й іншых вышэйпералічаных узорах рэпрэзэнтацыі ў духу аўтсайдэр-арту, каб заваяваць увагу гледачоў, выкарыстоўваюцца практыкі інсайту й катарсысу. Тут робіцца стаўка на тое, што пры сузіраньні «чужога» незразумелага, абсурднага й зазвычай «неэстэтычнага» мастацтва глядач вымушаны задзейнічаць «іншыя» ўнутраныя рэзэрвы. Інтэлект гледача пры гэтым спрабуе вырашыць праблему спасьціжэньня аўтарскай лёгікі, якая выпадае зь межаў звыклых ацэнкавых сыстэмаў. Неразуменьне зьмяняецца эмацыйным ачышчэньнем (катарсыс) і інтэлектуальным азарэньнем (інсайт), вызваленьнем і ўзвышэньнем розуму над пачуцьцёвым напружаньнем.

Зразумела, падобная камунікацыя мастацкага твору з гледачом сталася характэрнай адметнасьцю ўсяго сучаснага мастацтва, а ня толькі творчасьці прадстаўнікоў ар бруту й тых аўтараў, згаданых у гэтым артыкуле, хто пераймае іхны досьвед. Татальнае «нашэсьце аўтсайдэраў» адбылося, мяжа паміж мастацтвам і немастацтвам зрушылася, і сёньня маргінальнасьць сталася сынонімам творчасьці, а аўтсайдэр ператварыўся ў мэтафару мастака.

• Siarhiej Sabochin

Outsider's Advance

Outsiders came into the focus of attention on the tide of modernist experiments, when there was a growing interest in non-academic art.

Outsider artists are amateurs, who belong to marginalised groups both from a personal and social perspective, such as mentally disturbed people, prisoners, freaks, the disabled and so on. They do art for themselves and their closest circles, usually not identifying themselves with artists, until collectors or expert begin to consider their creative work as art.

Outsiders' works are highly intuitive, free from cultural clichés and essentially authentic. Not burdened with professional artistic education, they do not copy any conventional models. An outsider creates only what his own subconscious forces him to, when the need for self-expression becomes irresistible.

Outsider artists never stick to any cultural canons or traditions. This is the very thing that prompted modernists to borrow from their experiences. The 20th century avant-garde focused on the Other and 'non-systemic' experiments with representation of outsider art.

This has led to dramatic cultural changes, art beginning to deal with ugly and deformed, absurd and kitsch, abstract and non-aesthetic phenomena.

Contemporary authors go on experimenting with aesthetics and its limits, bringing together high and low art, resisting all kinds of canons or taboos, building on art brut.

Art has lost its image of an elitist practice and discipline, so that contemporary works of art now resemble those by outsiders or people who have little to do with art. Of course, art brut with its genuine naivety, unique weirdness and absurd logic played quite a part in these transformations. Until recently, an outsider artist was not taken seriously among experts, but now professional artist community has adopted features of previously marginalised art.

'Professional' outsiders' advance is what the present state of modern art can be called.

There are three major ways in which an artist communicates with reality. Some mimic the world around them. Others change it. Meanwhile, the third group do not indulge in transforming the physical world but rather concentrate on their own imagined reality. In most cases, outsider artists belong to the third group. Feeling a gap that separates them from society, they escape into an imaginary alternative reality. Unlike them, 'professional' artists from the third group do not base on their subconscious only, but consistently borrow images from social and cultural reality, using traditional models.

Belarusian artists Antanina Slabodcykava, Alaksiej Luniou, Ruslan Vaskievic, Michail Hulin and others, adopting the aesthetics of mass culture, confront the 'right' official art. Their works always balance between the high and the low, the beautiful and the ugly, between what is serious and silly.

However, a lot of contemporary artists have really suffered from mental or physical disorders. They have created their unique reflections, basing on their own cases. Brutal actions, kitsch 'bad painting' psychedelic art and other representations in line with outsider art use such practices as insight and catharsis. This kind of communication with the audience has become typical of all contemporary art. We are witnessing a total 'outsiders' advance', which has shifted the borderline between art and non-art, made marginality synonymous with creativity and turned the outsider into a metaphor for the artist.


Маўрыцыё Катэлян / Maurizio Cattelan


Жан Дзюбюфэ / Jean Dubuffet


Ганна Мэндзьета / Ana Mendieta

Outsider's Advance



Дэш Сноў / Dash Snow



Джордж Конда / George Condo

31

POTATO-HORROR

Саламяная «Масакра»

мядзьведзя-пярэваратня

Правілы бульба-хорару

Андрэй Расінскі

1 Гвалт памяркоўных

У 1971 годзе ціхмяны чалавечак учыніў жудасную разьню. Ён самым лютым чынам папазабіваў месьцічаў, якія выршылі трапіць у ягоны дом. Гаспадар заліваў ворагаў кіпнем, расстрэльваў, ставіў на небаракаў іржавыя жалезныя пасткі, дабіваў. Гвалт шакаваў, тым болей што крывавым забойцам быў нязграбны й рахманы герой — бясшкодны й мяккі, як салома.

Мсьціўцу сыграў негераічны Дастын Хофман, які толькі ўваходзіў у смак. А фільм «Саламяныя сабакі» Сэма Пэкінпы, дзе й разгортвалася бязьлітаснае зьнішчэньне гасьцёў, стаўся ўзорам «памяркоўнае жорсткасьці», якая доўга чакае — і выбухае раптоўна, без надзей на выратаваньне.

Амаль праз сорак гадоў у беларускай стужцы «Масакра» таксама забівае салома. Расейскага генэрала-прыбыша душыць саламяны пакой. Жоўтыя муры рухаюцца, абступаюць, выціскаюць.

Як і ў «Саламяных сабаках», герой упарта маўчыць пра свае крыўды. Сьцяўшы зубы, ён глядзіць — як новы гаспадар прымяраецца да маёнтку, а суседзі лісьлівяць. Ён чуе — як сапе акупант, што знушчаўся зь ягонага бацькі. Ён бачыць, што ўцякае нявеста.

І ён не вытрымлівае…

Ён проста абараняў свой дом — і сваю любоў. Толькі дом — палац і бярлога па сумяшчальніцтве. А герой — граф і мядзьведзь-пярэварацень.

Ланцугі рвуць небараку, са сьценаў вылазяць мядзьведжыя лапы, пазногці ў агоніі шкрабуць падлогу.

Сустрэньцеся з «бульба-хорарам» — «Масакраю» памяркоўных на партызанскіх сьцежках.

2 Сьцежкі вусьцішы

«Масакра» выйшла зь цёмных лясоў, таямнічых палацаў, альковаў з эратычнымі гульнямі — і ваўкалачнае вусьцішы.

Кашмары здаўна атабарваліся ў напаўразбураных палацах, дзе гатычныя песьні сьпяваюць шкілеты, крывасмокі прагнуць ахвяраў, а здані палююць за цнатлівіцамі.

Гатычная клясыка студыі «Хамэр» — забыты ўзор для «Масакры» па-беларуску.

Грунтоўныя брытанскія дэкарацыі рыфмуюцца з саламянымі інсталяцыямі Артура Клінава, фацэтны касьцюмчык Дракулы — Крыстафэра Лі — перагукаецца з фальбоначкамі Сьветы Зелянкоўскай (у «Масакры» — пані Астроўскай), якая безь перапынку жлукціць шампанскае дый верашчыць. А карнавальны банкет у халоднай залі нагадае ня толькі ангельскія кашмары ў палацах, але й «Маску Чырвонае сьмерці» Эдгара По й Роджэра Кормэна.

Сьвята масак тутэйшых сялянаў — гэта кашмары восеньскага ўраджаю «Аплеценага чалавека» Робіна Гардзі. Медзьведзялачыха ў дамавіне — радасьці «Вія» дый вупыроў. А забойчыя жалезныя ланцугі праходзілі кінапрактыку на «Паўсталых зь пекла».

Выкшталцоная візуальная атмасфэра «Масакры», створаная апэратарам Паўлам Зубрыцкім і мастакамі, прыйшлася б даспадобы італьянскім чараўнікам страшнага кіно: Марыё Баве й Дарыё Арджэнту. Крохкія сінія, жоўтыя, цёмна-зялёныя кадры, дзе страх пульсуе й перанасычаны дэкарацыямі, — італьянскія, эўракультавыя.

А вось любоўныя сцэны — гэта залімітны дзявочы кіч, пяшчотна-арыстакратычны й стомлены, як і мае быць у выпадку са старажытным шляхецкім родам.

Камэра, якая круціцца вакол ложку з ганаровымі палюбоўнікамі, шчасна паўтарае выверты сэрыяльных эратычных стужак. Толькі беларускія героі — апранутыя, дый эротыка зьнітаваная з тонкай іроніяй.

Заходнія кінатрадыцыі сэксу ў беларускім фільме цнатлівыя.

3 Беларускія вытокі

«Масакра» цьвёрда стаіць на беларускай глебе. І справа ня толькі ў фальклёрна-ваўкалачных традыцыях. І ня толькі ў тым, што гісторыя графа-мядзьведзя, расказаная ў пазычаным «Локісе» Праспэра Мэрымэ, зьнітаваная зь

беларускімі легендамі (рэжысэр Андрэй Кудзіненка нават распавядаў, што яму паказвалі магілу беларускага Локіса).

Справа — у кінавытоках.

Такіх вытокаў, прынамсі, тры. Гэта:

a/ ***«Дзікае паляваньне караля Стаха»*** Рубінчыка й Караткевіча;

b/ Авангардовая творчасьць Валянціна Вінаградава, асабліва ягоны ***«Ўсходні калідор»***;

c/ «Акупацыйныя» стужкі: ***«Акупацыя. Містэрыі»*** самога Андрэя Кудзіненкі й ***«Гадзіньнік спыніўся апоўначы»*** Мікалая Фігуроўскага.

Што да «Дзікага паляваньня», то повязь зь ім відавочная. Старыя палацы, легенды й таямніцы, начныя шэпты й беларуская мэлянхолія зьяўляюцца ў фільме Рубінчыка. «Масакра» доўжыць традыцыю, толькі падмяніўшы досьціпам мэлянхолію.

Уплыў Вінаградава выглядае не такім яўным. Але адна зь першых стужак Кудзіненкі — экспэрымэнтальна-перамантажныя «Сны В. В.» (альбо «Сны Валянціна Вінаградава»). Яны прысьвечаныя прыродзе кіно й адштурхоўваюцца ад кадраў, зьнятых таленавітым, але забароненым рэжысэрам.

«Усходні калідор» Вінаградава ў 1966 годзе быў пракляты савецкаю крытыкай як вычварная фармалістычная стужка. Сюжэт быццам бы кананічны: падпольшчыкі ў акупаваным Менску змагаюцца з ворагам, выкрываюць правакатараў, гінуць. Але атмасфэра трымценьня, выкшталцоная візуальная тэхніка дый мэтафізычнасьць гэтае стужкі былі ўзятыя на ўзбраеньне Андрэем Кудзіненкам для першага «бульба-хорару» — «Масакры».

«Масакра» таксама — гэта «Акупацыя. Містэрыі» XIX стагодзьдзя. Бульба-хорар пра мядзьведзя-пярэваратня пазычыў у «Акупацыі» актораў (партызан Штыркін стаўся сьвятаром); асобныя інтэр'еры (сустрэча сьвятара й паўстанца Малчанава адбываецца ў знаёмай нам хаце); і, нарэшце, абставіны (маёнткі гаспадароў займаюць новыя акупанты).

Хісткія сьцені на тварах акупантаў у чорна-белым «Гадзіньніку, што спыніўся апоўначы» таксама прадказваюць «Масакру». Але найбольшая спажыва для бульба-хорару — сцэна сьпеваў падпольшчыцы, якая прагне забіць гаўляйтэра. Гераіня сьпявае па-беларуску — ворагі гавораць па-руску. Яны схіляюцца над ёй, як драпежныя птушкі, хапаюць ежу тлустымі пальцамі, нудна ядуць, паляць — а гераіня надрываецца болем.

Масакра гаўляйтэрава забойства стаецца масакрай сьценяў у старым палацы, дзе мядзьведзь-чараўнік у абразах і ў малюнках на сьценах; дзе сплятаюцца розныя мовы й пагалоскі; дзе акупацыя ўзмацняецца — але нарастае й помста.

І хаця бульба-хорар пакуль адзін, паспрабую назваць ягоныя правілы.

4 Правілы бульба-хорару

a/ *Першае правіла бульба-хорару —* ***сацыяльны і палітычны падтэкст****, намёкі на вызваленчую барацьбу.*

У «Масакры» — гэта партызаны-гарыбальдзійцы, задушанае паўстаньне Кастуся Каліноўскага, узгаданае скорагаворкай, гімн Польшчы, з выклікам сыграны расейскаму генэралу.

Сцэнарыст Аляксандар Качан і рэжысэр Андрэй Кудзіненка зводзяць рахункі й зь «вялікай рускай літаратурай»: камэдыйны пэрсанаж Казанцаў навязьліва-недарэчна цытуе Пушкіна, спасылаецца на Талстога. А беларускія шляхціцы дэманстрацыйна разьбіваюць бутэльку «Раманаў».

Але сацыяльныя чыньнікі — рухавік і энэргія твору. Нават сэксуальныя сцэны толькі маскуюць палітычную барацьбу. Так, палкая беларуская служанка даводзіць да зьнясіленьня рускага лёкая (як у «Акупацыі» полька высмоктвала мужчынскія сілы беларусаў. Цікава, што чым заходнейшая гераіня, тым яна «німфаманісьцейшая»).

Пэрсанажы «Масакры» — увогуле, суцэльныя пярэваратні — тайныя партызаны ці крывадушныя канфармісты. Сьвятар — па сумяшчальніцтве бунтаўнік, шляхціцы мяняюць погляды ў залежнасьці ад гаспадара, а «прафэсар» Казанцаў — авантурнік і мастак-недавучка.

b/ *Другі чыньнік бульба-хорару —* ***«моўнае»*** *падпольле.*

Шляхта гаворыць па-беларуску й польску, але для расейскіх гасьцёў — пераходзіць на рускую.

Мовы, як і ў «Акупацыі», паназьмяшаныя ў фільме: кожная зь іх адпавядае герою й статусу. Руская — для генэрала й фальшывага «прафэсара»-пушкінамана; беларуская — для сялянаў і праваслаўнае шляхты; польская — для каталікоў.

І хаця часам правілы, калі зьяўляецца тая ці іншая мова, блытаюцца — «падпольны» статус беларускае мовы ў кіно — вельмі добрая вынаходка. Каб яе ўзмацніць, трэба самыя сардэчныя моманты даваць па-беларуску — як зь песьняй, якую грала пакаёўка перад тым, як забіць гаўляйтэра. Можна ўвогуле беларускамоўную песьню зрабіць цэнтральным эпізодам бульба-хорараў.

c/ ***Стыль пераважае над пабытовасьцю*** *— трэцяе правіла бульба-хорару.*

«Масакру» папракалі за гістарычныя недакладнасьці. Але сапраўдная гісторыя ў бульба-хорары істотная — ня як факт, а як нагода. Дый, увогуле, якая гістарычная праўдзівасьць можа быць у касьцюме графа-мядзьведзя?

Побыт мусіць быць падпарадкаваны стылю — самадастатковаму, празьмернаму, выкшталцонаму. Так робяць Арджэнта й Бава. Так атрымліваецца — у Андрэя Кудзіненкі.

d/ *Дыялектыка* ***страху — сьмеху — і жаху*** *ў бульба-хорары атрымліваецца пакуль ня так дасканала. Але кірунак — пазначаны.*

Яшчэ Альфрэд Гічкок даў прыклады, калі страх зьмяняецца сьмехам дый пераходзіць у вусьціш. Спачатку рэжысэр нас палохае — потым высьвятляецца, што трывога фальшывая (мы сьмяемся), — нарэшце, аўтар забівае героя (у нас шок). Гэтая пасьлядоўнасьць — занадта добра вядомая й нават не заўважаецца.

Кудзіненка прапануе крыху іншае прачытаньне Гічкокаўскай формулы: мы чакаем страшнага; страшнае мэханічна паўтараецца — дый стаецца іранічнай цытатай (да «Дракулы», гатычных кашмараў і г. д.).

Гэта добры крок, які пераводзіць простае жанравае кіно ў ранг асабістае тэкставае магіі й гульні. Але як зрабіць з гэтага наступны крок — да вусьцішы? Тут неабходны нейкі стылёвы паварот, пакуль ня знойдзены.

Затое знойдзены фінальны акорд у шчэ адным варыянце сьмеха-страшнае дыялектыкі.

Справа ў тым, што сьмерць камічнага пэрсанажа, якому мы спачуваем, — удар пад дых. Гэта вельмі моцнае ўзрушэньне, якое прыадчыняе бездань. Так, у «Андрэі Рублёве» Таркоўскага мы спачатку сьмяемся зь нязграбнага манаха (Юрыя Нікуліна) — а потым нам невыносна балюча, калі яго катуюць дый забіваюць.

Зарэзаныя госьці ў «Масакры» — сатырычныя маскі, ад якіх сьмешна. Мы не пасьпяваем убачыць іхнюю чалавечнасьць — хаця б на перадсьмяротную хвілю — і яны сыходзяць пад зларадныя воплескі публікі, якой цяжка дачакацца кашмару.

Але ў выпадку з Казанцавым бездань усё ж такі зьяўляецца. Мы ўвесь час амаль аднастайна рагочам зь ягонага «пушкінізму», а напрыканцы легкадумны герой праяўляе глыбіню — дый спрабуе застрэліць сябе.

Пакуты й сьмерць камічнага (трагікамічнага!) пэрсанажа, якому мы спачуваем, — найлепшая формула для бульба-хорару. Толькі пэрсанаж мусіць быць не заўжды камічным: спачатку мы за яго баімся (і адкрываем ягоную душу); потым зь яго сьмяемся; страх-сьмех — паўтараюцца; нарэшце, прыходзіць жуда-катарсыс — сьмерць.

Сьмерць прыадчыняе чацьвертае правіла бульба-хорару:

e/ ***Мэтафізычны выбар.***

Дабро — ад Бога, зло — ад д'ябла; зло — недахоп сьвятла.

Мы стаім перад выбарам. І менавіта гэтая мэтафізыка надае сэнс і моц астатнім правілам бульба-хорару. Бяз гэтага правілу дыялектыка страху й сьмеху, стылю й пабытовасьці, усялякія моўныя гульні дый сацыяльны падтэкст стаюцца пустымі, напышліва-кан'юнктурнымі, неглыбокімі.

А без дакладнага паказу дабра й зла няма і сапраўднага кінэматографу.

ANDREJ RASINSKI

STRAW MASSACRE OF A COUNT-TURNED-BEAR POTATO-HORROR RULES



1. Violence of the Meek

About forty years after *Straw Dogs*, in the Belarusian film called *Massacre* it is straw that kills, too. A straw room chokes an intruding Russian general, its yellow walls moving, besieging and pushing him out.

Just like in Straw Dogs, the hero won't say a word about his anguish. Clenching his teeth, he watches the new owner making himself comfortable on the estate and the neighbours sucking up to him. He hears the invader breathing heavily after having humiliated his father. He sees his fiancée run away. And he cannot take any more of that. He is just defending his house and his love. But the house is a palace and a bear's den at the same time. And the hero is a count and a bear.

Meet a *potato-horror* – *Massacre* of the meek on the partisan paths.

Кадры з кінафільму «Масакра»

2. The Paths of Despair

Massacre comes from dark forests, mysterious palaces, alcoves with their erotic games and the despair of werewolves. It is modelled on the famous gothic classics, the solid British sets rhyming with Artur Klinau's straw installations, Dracula's costume echoing with that of Ms Astrouskaja (Sviatlana Zielankouskaja), who drinks champagne and squeals nonstop. The banquet in a cold room reminds of not only English palace horrors, but also *The Masque of the Red Death* by Edgar Poe and Roger Corman.

The Italian magicians of horror films like Mario Bava and Dario Argento would enjoy the exquisite visual atmosphere of *Massacre*, created by cameraman Paviel Zubrycki and the artists. The fragile blue, yellow and dark-green frames, pulsating with fear and overcrowded with the sets, come very close to the Euro-cult Italian films.

Yet, the love scenes are an example of girls' kitsch off-limits, delicately aristocratic and fatigued, just the way it should be with an old family of nobility. The Belarusian characters are dressed, and the eroticism is intertwined with a subtle irony. The western sexual film traditions look chaste in the Belarusian *Massacre.*

4. Potato-horror Rules

Although there is just one potato-horror, I will try to formulate its rules.

a/ *social and political subtext with hints at struggle for liberation:*

In Massacre it is represented by 'Garibaldian' partisans, the suppressed uprising of 1863, mentioned in passing, and the Polish national anthem, defiantly played to the Russian general. On the whole, the characters of Massacre are all disguised, they are either secret partisans or hypocritical conformists.

b/ *'linguistic' underground:*

Like in Occupation, there is a mixture of languages, each of them fitting the character and his or her status. Russian is for the general and the flawed professor, obsessed with Pushkin; Belarusian is for peasants and the Orthodox gentry, and Polish is for Catholics.

c/ *style prevails over the precision of details:*

Massacre has been slammed for lack of historical precision. Yet, for a potato-horror real history is not a fact but a starting point. By the way, what kind of historical precision can be expected from the costume of a count-turned-bear?

Details should be subjugated to style, which is self-sufficient, excessive and exquisite. This is what Argento and Bava do. And this is what Andrej Kudzinienka succeeds in.

3. Belarusian Roots

Massacre has a firm foothold in the Belarusian ground. It is not only because of the folklore werewolf traditions, but mainly due to its cinematographic roots.

They are at least three:

a/ King Stach's Savage Hunt by Rubincyk and Karatkievic;

b/ the avant-garde works by Valantin Vinahradau, particularly his **Eastern Corridor** ;

c/ 'Occupation' films, such as **Occupation: Mysteries** by Andrej Kudzinienka himself and **The Watch Stopped at Midnight** by Mikalaj Fihurouski.

d/ *the dialectics of fear – laughter – and horror may not yet be perfect, but the direction has been outlined:*

Alfred Hitchcock gave examples of fear turning into laughter and then horror. Andrej Kudzinienka offers a bit different version of Hitchcock's formula: we expect something fearful, but mechanically repeated fear turns into an ironic reference to Dracula, gothic horrors, etc. The slain guests in Massacre are satirical masks that make us laugh. We do not have the time to see their human nature, even for a moment before they die.

Death reveals the final rule of potato-horror:

e/ *metaphysical choice*:

Good is from God and evil is from the devil; evil is lack of light. We all face this choice. It is this metaphysics that gives strength and meaning to the other potato-horror rules. Without the true picture of good and evil there is no real cinematography.

POTATO-HORROR



Кадры з кінафільму «Масакра»



Джонатан Мэезэ / Jonathan Meese

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

A message announced over a hospital's public address system alerting the staff about, and the need to prepare for, a pending emergency or external disaster –eg, multitrauma, major effects of storm, etc.

McGraw-Hill Concise Dictionary of Modern Medicine. © 2002 by The McGraw-Hill Companies, Inc.

Code Yellow means services is about to be overwhelmed.
Іначай кажучы, код «жоўты» азначае: чакай скрайняга напружаньня сыстэмы.

Пра кожную з гэтых кнігаў у жоўтых вокладках мне хацелася б напісаць больш абставова, больш грунтоўна, проста больш. Ліміт у колькасьці знакаў прымушае мяняць тактыку разгляду кнігі з удумлівай на правакацыйную, за што загадзя перапрашаю ў аўтараў, асабліва ў сп. Гофмана, які прылятаў да мяне мінулай ночы на амарантавай стракaзе й глядзеў дакорліва. Спадзяюся, чытачы ацэняць прынесеную ахвяру й наўскапыт памчаць у кнігарні ды бібліятэкі.

Гофман і капірайт
Э. Т. А. Гофман. Курдупель Цахес… et cetera, et cetera, et cetera. Казка, навэлы / Пер. зь нямецкай Васіля Сёмухі. — Мн., 2008.

Фэя Розабэльвэрдэ была ў Джыністане так занятая сабой, што сачкавала, відаць, ня толькі нудныя лекцыі прафэсара Зараастра, але і ўвесь курс правазнаўства. Таму гэтая спадарыня легкадумна пайшла супраць аднаго з найважнейшых для творцы правоў — аўтарскага. Дзіўны дар дазваляе курдупелю Цахесу адбіраць у вартых людзей асалоду ад сваёй вартасьці: *«…усё годнаснае, што пры ім хто-небудзь з людзей падумае, скажа альбо зробіць, будзе прыпісана яму, ды і сам ён у кампаніі прыгожых, разважлівых і разумных людзей будзе прызнаны прыгожым, разважлівым і разумным…»* (с. 123).

Што да таго, як загучаў клясык, — прыслухаемся да перакладніцы й крытыка Ганны Янкуты: *«…часам здаецца, што перад намі не фантастычная краіна, прыдуманая немцам у XIX ст., а дзівосны куточак, пра які беларус (ці нават паляшук) расказвае сваім дзецям і ўнукам»* (поўны тэкст тут: http://prajdzisvet.org/critique/3-kurdupiel-hliuk-i-rytsar-tsakhies.html). На маю думку, Васілю Сёмуху ўдалося знайсьці тое альхімічна дакладнае спалучэньне экзотыкі й свойскасьці, якое прымушае ўспрымаць тэкст як свой — і ў той жа час зьдзіўляцца на кожнай старонцы. Бо сваё забытае настолькі, што можа падацца экзатычным. Таму Гофман можа са сваім нагрувашчваньнем дзіваў крыху адпачыць. Роўна столькі, колькі мы будзем выпісваць *«у асобны сшытак яркія фразы і выразы накшталт «падвялося з травы і жаласна занюнькала», «тхімкаючы носам», «малады мысліўчык», «неабольнік асветы», «майстэрства шармеркі», каб пасля іх запомніць ці хаця б проста знайсці ў слоўніку»* (праўда, калі працытаванай спн. Янкуце досыць сшытку, дык лямэрам кшталту мяне давядзецца які гросбух сьпісаць. Бо ж ня толькі лексыка, але й сынтаксіс вартыя асобнае ўвагі — можна выпісваць цэлымі пэрыядамі). Іншае пытаньне, ці ня церпіць цэласнасьць тэксту ад такога расьсейваньня чытацкае ўвагі й ці ня варта было б даць для нас, убогіх духам, караценькі слоўнік пры канцы. Каб дарэмна ня чвbooрыліся велягурыстыя кузакі.

За што найболей люблю менавіта гэты тэкст Гофмана, дык гэта за ягоную гушчыню. Як у наварыстай поліўцы, тут менш як на двухстах старонках знойдзеце так шмат апрача стрыжнявай гісторыі пра зламыснага курдупеля, што мне й месца ня хопіць усе гэтыя распрыўкрасныя радасьці цытаваць. Адно што парэкамэндую вашай увазе палітычны памфлет, адразу некалькі сатыраў — на экзальтаваных паэтаў, сьвецкія салёны, навукоўцаў-пустазвонцаў ды шмат іншых, бойку рамантызму зь не-рамантызмамі, вытрыбенькі моды, выпісаныя зь любоўю й у дэталях, дробныя жарцікі, рассыпаныя там і сям... Але наступаю на горла песьні — чытайце й складайце свае сьпісы ўлюбёнасьцяў.

Code Yellow
код «жоўты»
Маргарыта Аляшкевіч

Сама паэзія Бальтазара не пацярпела ад таго, што яе прыпісалі Цынобэру, анігадкі, але ж ганарар і помнік на радзіме — у дадзеным выпадку прыхільнасьць чароўнай Кандзіды — перайшоў да карантыша. Тут узьнікае цікавае пытаньне пра матывацыі. Ці рабілі б вартыя людзі тое вартае, што яны робяць, калі б не разьлічвалі на ўзнагароду? Падступны крадзеж аўтарства прыводзіць творцаў у стан такой разьюшанасьці й шалу, што адзін гатовы застрэліцца, іншы — забіць, прытым скарыстаўшы для сваёй мэты кантрабас (што можа быць кваліфікавана прысяжнымі як злачынства асаблівай жорсткасьці); абкрадзеныя героі ўпадаюць у дэпрэсію й сыходзяць у лес, пакутуюць ад гарачкі й ледзь не паміраюць з нуды, а скрыпач-віртуоз Зб'ёка нават пакідае горад, у якім дагэтуль быў добра прыняты.

Грамадзяне зазвычай чакаюць за свае высілкі нейкіх выгодаў: калі ня грошай, дык кар'ернага росту, увагі супрацьлеглага полу ці, на благі канец, элемэнтарнай удзячнасьці. Праўда, у нашай талерантнай прасторы дасюль кеўляе яшчэ адзін тыпус: гэткі арэ нівы й дарогі, адно каб людзям добра жылося. Але з падобным філянтрапічным беспрадзелам айчына старанна змагаецца і, напэўна, хутка зможацца канчаткова.

Так што пан Гофман своечасова загаварыў па-наску, каб нагадаць сьледам за эвангелістам, што *працаўнік варты ежы сваёй*. Даеш платныя выступы літаратараў! Напісала, а сама спалохалася — яшчэ прымусяць літаратараў плаціць за права выступіць перад пачэснай публікай…

…гэтыя дзёрзкія вычварэнцы адважваюцца, калі толькі ім у хвасьце завіне, рабіць шпацыроўкі ў паветры… <…> …ці варта прыдумляць розныя акцызныя зборы, калі ў дзяржаве працьвітаюць людзі, якія здольныя кожнаму легкадумнаму грамадзяніну ўкінуць у комін колькі хочаш бязмытнага тавару? <…> крылатых коней таксама можна дзеля спробы прыручыць і зрабіць карысным быдлам, абцяўшы ім крылы і даючы аброку ў стойлах; а кармленьне ў стойлах мы ўвядзем разам з асьветаю.

ЗЫ. А яшчэ ў кнізе знойдзеце прадмову перакладчыка, камэнтары, прысьвячэньне Караткевічу й цэлыя два апавяданьні.

ЗЗЫ. Пры гэтым адно з апавяданьняў утрымлівае разбор опэры Моцарта — такі, якога дасюль ніхто пераплюнуць ня можа.

Мой сусед вядзьмак
Адам Глобус. Крутагорскія казкі. — Мн.: Логвінаў, 2010.

Э. Т. А. Гофман паказваў пераплеценасьць чароўнага й паўсядзённага. У Адама Глобуса жудаснае — і ёсьць паўсядзённае. Гэта ня два асобныя сусьветы, але адзін, і мы ў ім жывем. І ўсе цёмныя здарэньні, апісаныя ў кнізе, цалкам могуць адбывацца *«ў нашым доме, звычайным шэрым дзевяціпавярховіку»* («Сіні жывот», с. 20).

Чытаю лімаўскае абмеркаваньне папярэдніх, чырвоных, «Казак» — жывыя сьмехі, ды тут аўтара ледзь не прапаноўваюць спаліць на вогнішчы й пабіць камянямі, а саму кнігу прыраўноўваюць да кучы лою, у якім крытыку, маўляў, няма ахвоты шукаць перліны (глядзіце артыкул загадкавага Андрэя Канстанцінава «Антыдухоўнасьць» у «ЛіМе» за 10 кастрычніка 2008 году, с. 6, і ляканічна-зьедлівы адказ Ганны Кісьліцынай «Вобраз шкілета не раскрыты…» у тым жа нумары, с. 7). Страх што робіцца.

Аж яны, казкі, вельмі блізка ад цела бяруцца, з-пад жыцьцёвай кашулі. Адтуль, дзе родныя вошы гушкаюцца на потных валасінках. Зрэшты, гэта мае домыслы, зьвернемся да тэкстаў.

Новыя казкі — крутагорскія. У гэтым мястэчку ёсьць чыгуначная станцыя й вуліца Чыгуначная, ёсьць маторарамонтны завод ды льнозавод, швачная фабрыка, аптэка, адна сьцяна старажытнага замку, Шэрая вежа, пастаўленая даўным-даўно пажарнікамі й кінутая ў аварыйным стане на радасьць падлеткаў, маецца некалькі надзвычай адметных помнікаў і гатэль «Крутагорскі» (праўда, называюць яго папросту Жоўтым гатэлем). Некалькі важных дарог ёсьць — адна на Менск, іншая на вёску Бакінава. Побач габрэйскія могілкі, Рыжакаўскі лес, возера й некалькі балотаў. На ўскрайках стаяць дамы з садамі, ёсьць і трохпавярховыя гмахі — часта, праўда, хаты кінутыя, адна нават з разабраным дахам. Можна выпіць у бары «Ветрык», дабраць у рэстарацыі «Крутагорскі вецер», адведаць начны клюб «Тарнада», у кіно дзявок звадзіць, на белым мэрсэдэсе пакатаць. Што ні суседка — то шаптуха, што ні чужаніца — ведзьмар ці вурдалак. Калі зь імі нейкія нелады выйдуць, месьцічы клічуць чараўніка Яся Калечыца. Той як паабяцае дапамагчы, дык жа напраўду дапаможа. Мала што знойдзе скрадзеных дзяцей ці правучыць злую бабу, але ж і іншага якога чараўніка шуткаваць адахвоціць. Без такога чалавека ніяк не абыйсьціся, бо сусьвет Крутагор'я поўны закладных нябожчыкаў, дамавікоў, ведзьмароў і вядзьмарак, зачараваных прадметаў, заклятых месцаў ды іншых дзівосаў. Чароўныя істоты не абавязкова злыя — яны шкодзяць людзям найчасьцей у пакараньне за нейкі нядобры ўчынак, гэтак памяншаючы колькасьць зла й несправядлівасьці. Дамавікі, напрыклад, часам шкодзічаюць ад чыстага сэрца, але часам і дапамагаюць людзям (параўнайма казкі «Чырвонае крэсла», «Белы абрус і Чырвоная коўдрачка», «Жоўты гатэль», «Шэры кут», «Белыя валасы», «Чорны крук»).

Так і хочацца дазволіць сабе невялікае пашырэньне, гэткі фокус-покус, і паказаць вам Крутагор'е не Дзяржынскам, а якім Дублінам. Хаця тут і няма дэталёвай прапіскі пэрсанажаў і нават мэты такой няма, дый абразкі з жыцьця месьцічаў накіданыя некалькімі выразнымі штрыхамі, і койданаўцы ня дублінцы… Але маё махлярства такі адчувае пад сабой пэўную глебу: з казак Адама Глобуса вымалёўваецца накід мапы беларускай мэнтальнасьці. Так, у нас усялякая чартаўня, мы зь ёю зжыліся, сваіх чарцякаў любім ды хвалім. Калі жонка распытвае мужа, які вярнуўся з камандзіроўкі, якія тамтэйшыя чэрці, муж кажа: *«…Гадкія яны, як памыйныя каты. З нашымі тутэйшымі Рудымі чартамі не параўнаць. Нашы, канечне, кудлатыя і нячэсаныя, але калі іх з шампунем памыць, калі іх расчасаць — ільвы!»* («Рудыя чарты», с. 130–131). І ўвогуле, у нас была свая Крутагорская Незалежная Рэспубліка! Хай сабе і чатыры дні.

Але з усялякімі пашырэньнямі, абагульненьнямі ці звужэньнямі крытыку трэба паводзіцца скрайне асьцярожна. Бо да таго крытыка, які абвінаваціў аднаго паэта ў антыдухоўнасьці, прыйшоў Чорны сабачка й хапануў за палец («Чорны сабачка»). Хай сабе паэт у казцы й запэўнівае крытыка, што нічога страшнага таму ня зробіцца, дык жа ж так мы і паверылі ўсялякім мінус-прыёмам.

Апрача фрагмэнтаў Крутагорскага раману, якія мне бачацца сярод Казак, ёсьць тут і іншыя, не зусім крутагорскія і зусім не крутагорскія фрагмэнты. Выдаюць на асобны невялічкі цыкль казкі, у якіх рэй вядуць мова, гульня слоў («Ёмка і Ямка», «Фіг і Нафіг», «Муфтый і Муфта» ды некаторыя іншыя), асобна стаяць казкі з варыяцыямі біблейных гісторыяў (як, скажам, «Срэбны спод», «Анёл і цуд»), можна скласьці асобныя менскі цыкль і мастакоўскі цыкль, ёсьць яркія замалёўкі нашага дзіўнага соцыюму (як «Казка пра Чліпеня і Зьліпеня», «Бэзавы Будапэшт»), ёсьць і надзвычай філязофскія рэчы («Сіняя бездань»), і шчымліва лірычныя («Розныя пальчаткі», «Чорныя крылы»), вясёлыя («Белы прапэлер»), напраўду сьмешныя («Жывое фота»), добрыя («Цёмнае люстэрка», «Блакітная агароджа»), брыдкія («Чорны камень»), страшныя («Чорная рыдлёўка», «Шэры чалавечак»)…

Гартайце асьцярожна: была такая дзяўчынка, якая ўзяла ды парвала адну кніжку, дык потым Пярун яе ўзяў разам з доўгім-прыдоўгім Сінім языком.

«Ты, стары скнара, усё жыццё думаў ды спадзяваўся, што ты мастак абалдзенны. Лайно ты на дошцы, а не мастак. Сапраўдны мастак я, бо магу з простай абгортачнай паперы скруціць Шэрую лялькку, якая зладзіць такія танцы з музыкаю, што галава адарвецца!»
(«Шэрая лялька», с. 57)

Каляровыя лапікі коўдры
Мікаэль Ніемі. Папулярная музыка зь Вітулы: раман / Пер. з швэд. Вольгі Цьвіркі. — Мн.: Логвінаў, 2010.

Гэта адзіная кніга, якая мяне захапіла сваёй яркай вокладкай: там ня толькі жоўты, але і чорны, і ружовы, і рознакаляровыя літаркі ў назьве, — проста любата. Пралёг, эпілёг, паміж імі дваццаць разьдзелаў, кожны — самастойны абразок з жыцьця фінскіх швэдаў ці швэдзкіх фінаў, карацей, жыхароў Паялы ў Турнэдалене, што на мяжы Швэцыі зь Фінляндыяй. Ёсьць пэўная карэляцыя між немудрагелістымі гісторыямі жыцьця крутагорцаў і грубаватай шчырасьцю падлеткаў Похвіны Багны. Бойкі вуліцаў і кварталаў, жорсткае высьвятленьне стасункаў у школе, першы сэксуальны досьвед, алькагольны чэмпіянат, спаборніцтвы ў тым, хто далей памочыцца на сьнег, містычныя прыгоды зь мясцовым чараўнікам, вобразнае выяўленьне мэтамарфозы сталеньня праз гісторыю з хлопчыкам, які залез у жалезную печку й ня змог зь яе вылезьці, спробы граць на самаробных інструмэнтах тую музыку, якую ўдалося злавіць на рэдкіх у гэтым краі радыёхвалях…

Гэта вельмі, вельмі, вельмі файная кніга, нечым падобная да стракатай коўдры з лапікаў розных матэрый — але ўсё разам саграве душу. Болей я вам нічога не скажу, бо вы самі прачытаеце й са мною пагодзіцеся — а ўсё вітуліна месца наступная кніжка схрумала.

Зарыты талан
Ганна Кісліцына. Чалавек постмадэрну ў сучаснай беларускай літаратуры / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мовы і літаратуры ім. Якуба Коласа і Янкі Купалы. — Мн.: Права і эканоміка, 2010.

Брат Хорхэ, памятаеце, жыцьцё паклаў, каб ніхто не чытаў блюзьнерскую кнігу Арыстоцеля. Але яго можна зразумець, старога маразматыка. А вось чаму новая кніга Ганны Кісьліцынай адсутнічае ў кнігарнях? Плёткі, нібыта аўтарцы ня хочацца, каб ейны тэкст нядобрасумленныя дыплёмнікі расьцягвалі на слаба атрыбутаваныя цытаты, падаюцца мне беспадстаўнымі — бо, зразумела ж, хто захоча сьцягнуць, пойдзе ў бібліятэку й усё адно сьцягне. Але той, хто мог бы без усялякай задняй думкі паквапіцца на яркую вокладку й «постмадэрнізм» у назьве, хто мог праз уласную неабачлівасьць быць гвалтоўна далучаны да жыцьцядайнай плыні айчыннага пісьменства — ня будзе.

Ці мо перад намі піяр-кампанія, якая мае на мэце падагрэць попыт?

Ёсьць і яшчэ пытаньні. Каму адрасаваная кніга? Калі гэта навуковая манаграфія — дык чаму жоўтая? Чаму з афрыканскімі маскамі на вокладцы — гэта ілюстрацыя да «маскі аўтара» ці да экстрым-прымітыву (Адам Глобус) айчыннай культуры?

А калі гэта кніга ня толькі для высакалобых, але і для паспалітых аматараў літаратуры, дык ~~чаму яе няма ў кнігарнях?~~ на які ляд нам, нэандэртальцам, увесь першы разьдзел зь ягоным дэталёвым разборам канцэпцыяў вывучэньня чалавека ў біялёгіі, філязофскай антрапалёгіі й немавед дзе яшчэ? Нэандэрталец паглядзіць на спалучэньні літараў М. Шэлер, А. Гелен, Г. Плеснэр, Н. В. Хамітаў, паварушыць вушамі й спытаецца так, як любіць пытацца Ганна Кісьліцына ў сваім блогу: «Хто ўсе гэтыя людзі?» Як слушна заўважана ва «Ўводзінах», паспаліты люд ня надта задумваецца над тым, чым ёсьць чалавек, — ёсьць і ёсьць, і дзякуй Богу. То, значыцца, і не з народам цэлым тут будуць гутарку весьці. А з кім? Загадка.

Крыху аб'ектыўнай інфармацыі. З «Уводзінаў» даведваемся, што *«даследчык у дадзенай працы звяртаецца да аналізу празаічных твораў, якія вылучаюцца цэласным поглядам на праблему чалавека, і ў першую чаргу тых, што дэманструюць н о в ы я с р о д к і в ы я ў л е н н я* (разрадка тут і далей — Ганны Кісьліцынай. — М. А.) *гэтага вобраза ў беларускай літаратуры, уприватнасці, разглядае, якім чынам адлюстроўваюць яго пісьменнікі ў творах розных жанраў…»* (с. 4–5). Першы разьдзел, «Канцэпцыя чалавека ў літаратуры і навуцы ХХ ст.», прапануе агледзець *«тыя найбольш вядомыя і цікавыя для літаратуразнаўства канцэпцыі чалавека, якія ўзнікалі ў самых розных галінах навукі»* (с. 8. Ага, дык, значыцца, гэты разьдзел толькі для літаратуразнаўцаў?). У другім разьдзеле — «Чалавек у сучаснай

беларускай прозе» — аналізуюцца *творы і класікаў нацыянальнай літаратуры (В. Быкаў, Я. Брыль), і больш маладых аўтараў (А. Глобус, Е. Вежнавец, Ф. Сіўко, А. Федарэнка, Ю. Станкевіч)»* (с. 9). У вас магло ўзьнікнуць заканамернае пытаньне, якое дачыненьне згаданыя аўтары маюць да постмадэрнізму. Маўляў, зразумела — Сяргей Балаханаў, але Янка Брыль? Адказ — у тых жа «Ўводзінах»: *«…даследчык не стаў абмяжоўваць працу аналізам толькі тых тэкстаў, якія атрыбутаваны як постмадэрнісцкія самімі аўтарамі ці крытыкай, бо, па-першае… пытанне пра вылучэнне постмадэрнізму ў асобную мастацкую сістэму ў нацыянальнай літаратуры ўсё яшчэ застаецца адкрытым, дыскусійным; па-другое, сам даследчык прытрымліваецца досыць шырокага вызначэння постмадэрнізму як свядомаснай плыні катастрафізму, якая і стала мадулятарам усёй мастацка-эстэтычнай сістэмы, што склалася ў другой палове XX стагоддзя»* (с. 5–6), і, адпаведна, *«…усе тэксты, напісаныя на працягу апошніх дваццаці гадоў, з поўным на тое правам могуць быць ахарактарызаваныя як постмадэрныя, бо яны створаны ў новую гістарычную эпоху»* (с. 6). Aparte: у свой час я атрымала добрага прачухонца ад Анатоля Івашчанкі, які вычытваў мае крытычныя зацемкі, за блытаніну ў тэрмінах «постмадэрны», «постмадэрнічны», «постмадэрністычны», «постмадэрновы». Мае пошукі ісьціны прывялі адно да выяўленьня поўнага тэрміналягічнага вэрхалу ў гэтай сфэры, прытым у нашых рускамоўных братоў таксама. У дасьледаваньні мне не хапае эксплікацыі абгрунтаваньня выбару таго ці гэтага тэрміну.

Як на мяне, ключавым у кнізе ёсьць вызначэньне прычын і наступстваў «камунікатыўнага правалу» паміж пісьменьнікам і чытачом (с. 72). Адна з прычынаў — буяньне ў савецкім грамадзтве «імітат-літаратуры», масавай, але не падмацаванай чытацкім попытам, якая доўгія гады існавала ў беларускай літаратуры поруч з узорамі сапраўднага мастацтва (с. 74). Праз гэтыя «імітаты» сфармаваўся нэгатыўны імідж нацыянальнай літаратуры (с. 74). Яшчэ адна прычына — тэхнічны прагрэс масмэдыяў, у прыватнасьці — разьвіцьцё аўдыявізуальных сродкаў камунікацыі (с. 76). Наступствам, груба кажучы, і стаў постмадэрнізм з усімі ягонымі прымочкамі для скокаў цераз прорвы.

І ў той жа момант, постмадэрнізм прыйшоў у нашую культурную прастору разам з глябалізацыяй, а значыць, разам з усімі ейнымі хібамі, асноўныя зь якіх — культурная ўніфікацыя, здушэньне малых культур, страта нацыянальнага аблічча. Гэтым дасьледчыца тлумачыць нэгатыўнае стаўленьне да постмадэрнізму: *«Відавочна, што такая праблема [страта нацыянальнага аблічча] стаіць для Беларусі, і ў многім менавіта ёю выклікана тая падазронасць, якая адчуваецца ў літаратуразнаўстве як да самога паняцця «постмадэрнізм», так і да ўсяго комплексу паняццяў, з ім звязаных»* (с. 68).

Далей аўтарка разглядае па адным складнікі памянёнага комплексу, дэманструючы, як той ці іншы канцэпт постмадэрнізму знайшоў увасабленьне ў нашай літаратуры. Так, напрыклад, ілюстрацыяй таго, што сёньня *«сімуляцыя апярэджвае ўяўленне»*, становяцца казкі Адама Глобуса: *«Жыццё сучасніка, напоўненае сімуляцыяй, параджае татальную няўпэўненасць, не толькі ў існым, але і ў самім сабе. Менавіта гэтае адчуванне хісткасці, страты арыенціраў дамінуе ў «Казках» Адама Глобуса»* (с. 86). На ягонай жа творчасьці будзе праілюстраваная ў дзеяньні «маска аўтара». А вось «дэцэнтраваны суб'ект», інтэрпрэтаваны як «чалавек без унутранага стрыжню», будзе знойдзены сярод герояў быкаўскай прозы…

Між іншым, спроба дасьледчыцы разгледзець, што там пісьменьнік разгледзеў у чалавеку постмадэрну, таксама вынікае з гэтага камунікатыўнага правалу: ані пісьменьнікі, ані крытыкі ня ведаюць, хто ўсе гэтыя людзі, для якіх яны пішуць, чаго гэтаму сучасьніку трэба.

Кніга выклікае шмат думак, шмат ахвоты спрачацца. Так, на мой одум, большасьць аўтараў, чыю творчасьць закранае Ганна Кісьліцына, толькі выкарыстоўваюць асобныя элемэнты постмадэрнізму, а не зьяўляюцца постмадэрністамі. Бо постмадэрнізм, у маім дзіцячым уяўленьні — а вывучаю ягоныя праявы ў нашай літаратуры толькі чатыры гады, — гэта пэўная мастацкая сыстэма з пэўнымі відавочнымі прыкметамі, і ў чыстым выглядзе яна ня можа разгарнуцца ў нашых умовах.

Так што вельмі а вельмі шкада, што, напісаўшы такую цікавую, неадназначную, відавочна патрэбную сёньня кнігу, аўтарка схавала яе ад людзей у дыямантападобнай храміне. Наклад, між іншым, усяго 150 асобнікаў – ну няўжо ж бы мы іх не раскупілі?!

«Універсум, адкрыты перад ім [чалавекам], *прадстае ў выглядзе адзінай пустой прасторы, у якой ён здатны з рэплік мінулага пабудаваць імперыю культуры»* (с. 67).

…Пры канцы кнігі маецца заключэньне зь несуцяшальнымі адказамі літаратуры на пытаньні сучаснасьці й аптымістычнымі спадзевамі аўтара на айчыннае пісьменства.

Як харашы, як сьвежы былі крозы

Друкапісы. Вялікая імправізацыя: паэзія, проза / Уклад. Інэса Кур'ян. — Мн.: Галіяфы, 2009.

Думала наастачу пагартаць «Гісторыю беларускіх музычных уплываў» Зьміцера Сасноўскага. Гэтая кніжка заўжды прыўздымае настрой: зь яе даведваемся, як беларусы ўвесь сьвет дарылі музыкай, талентамі, адкрыцьцямі, гатовымі мэлёдыямі (дзіва што самім амаль нічога не засталося).

Ды паглядзела на кніжыцу пры дзённым сьвятле й цьвярозым розуме — а яна ня жоўтая! Выжаўцелая, нібы старая папера, а ня жоўтая. То я кінула-рынула — аж вось жоўты карашок. Выцягнула «Друкапісы», гляджу — і тут падман! Нейкае блакітнае нешта на вокладцы, размазанае такое, нібы тэрарыст падкраўся да вангогаўскага «Сейбіта» й падарваў гранату. Але адкрыла ўсярэдзіне — і супакоілася. Зараз пабачыце, што гэтая кніжка напраўду такая жоўтая, як сонца.

Бо гэта ўзыход нашага літаратурнага авангарду (а мо й захад — у гэтых варунках *паскоранасьці літаратурнага разьвіцьця,* як заўжды, ні халеры не разьбярэш). Сапраўднага, навукова выверанага ўзыходу ня бачна за гмахамі сярэдзіны васьмідзясятых і пачатку дзевяностых, але ў сярэдзіне дзевяностых тое сонца паднялося настолькі, каб пачаць усім калоць вока. Гэта ня я прыдумала, гэта разумныя людзі прыдумалі й у прадмове напісалі: *«…літаратурны працэс у Беларусі праходзіў у адпаведнасці з сусветным канонам: не мінуючы авангарду, бо стварэнне артыстычных кніг неадступна суправаджае стварэнне нетрадыцыйнай літаратуры, тым самым пацвердзім, што «друкапісная» эстэтыка моцна звязана з паняццем эксперыменту над тэкстам і кнігай, якую распачыналі, вядома, пры берагох Секваны»* (Інэса Кур'ян. Друкапісы. Вялікая імправізацыя. С. 5).

Ёсьць тут неспакой, віраваньне творчай энэргіі, якія асацыятыўна выводзяць нас на жоўты колер, ёсьць лёгкі водар скандалу, улюбёны жаўтаватай прэсай.

Што мне найболей імпануе — ёсьць тут нейкая радасьць, такая самая, якая ахоплівае асобаў няўстойлівай псыхічнай арганізацыі сонечнымі днямі. Вось чытаеш у Вальжыны Морт пра перасьпелыя гнайнікі й вугры ці ў Алеся Бычкоўскага пра ртутныя крыважэрныя кветкі — і проста душа пяе. Ну чаму, чаму я не засьпела расьсейваньня друкапісаў пад ногі абывателяў? Сядзела сабе ў школцы, штонікі працірала ды Брусава пачытвала, пакуль клёкатам заходзіўся Клёкатамус і бультуктукала ў Зьмітра Вішнёва, пакуль Валянцін Татур думаў з памылкамі й спазіраў крызалітавы батон, Міхась Башура грукаў у тазік і бавіўся з жоўтай бутэлькай пустэчы, Ільля Сін напаўняў Шклянку Ю й піў кубак лета нагбом, Сяргей Патаранскі прадаваў порна пад выглядам літаратуры, Ганна Ціханава рвала словы на кавалкі, пачатковец-філёлаг Віктар Жыбуль дзяліў на фанэмы роў ахвярнага быдла й спраўна працавала друкарня імя В. Акудовіча…

Вялікая імправізацыя скончылася, пайшлі працоўныя будні. Літаратура надзьмула шчокі й робіць выгляд, што яна вельмі-вельмі сур'ёзная пані, або — што яе няма. Чыстая энэргія схавалася ў правады ці акумулятары, яна цяпер сілкуе ўсялякія складаныя формы літаратурнага жыцьця. Мо так і трэба, мо ўсё натуральным чынам разьвіваецца. Хто б даў вольнаму волю, шалёнаму поле.

І калі Жоўтыя кнігі выходзяць, дык яны або перакладныя, або вядуць пад ручку вусьціш. Або мільгаюць хуценька й закопваюцца глыбока — напэўна, папаўняюць фонды Полацкай бібліятэкі. Але ж і там месца не бясконцае. Хутка бібліятэкары абвесьцяць код «жоўты».

ЗЫ. Гэнты опус ёсьць выключна суб'ектыўным аглядам выданьняў у жоўтых вокладках, на якія можна выпадковым чынам набрысьці сёньня ў нашай літаратурнай прасторы. Гэнты опус не прэтэндуе ані на шырыню ахопу, ані на правамоцнасьць высноваў, а ўсе супадзеньні з тэндэнцыямі й трэндамі літаратурнага жыцьця мусяць лічыцца выпадковымі.

Тэгі: жоўтыя кнігі, сонца, сланечнікі, вар'ятня, мача, энэргія, трывога, неспакой, жаўтуха, хэнэсі
Жанр: блёк(ат) недарэцэнзіяў / звышанатацыяў
Орган: гнілы зуб

Code Yellow
Marharyta Alaskievic

A message announced over a hospital's public address system alerting the staff about, and the need to prepare for, a pending emergency or external disaster –e.g., multitrauma, major effects of storm, etc.
McGraw-Hill Concise Dictionary of Modern Medicine

Code Yellow means services are about to be overwhelmed.

Hoffmann and Copyright
E. T. A. Hoffmann. Klein Zaches, genannt Zinnober… et cetera, et cetera, et cetera. A fairy tale and novallas / Translated by Vasil Siomucha. — Miensk, 2008.

Fairy Rosabelverde was so self-centred that she must have cut not only Prof Zoroastra's boring lectures, but the whole course of law. So she thoughtlessly breached copyright as one of the basic author's rights. Her bizarre gift lets Zaches rob worthy people of the pleasure of their worthiness, 'whatever noble things anyone thinks, says or does in his presence, will be attributed to him...' Would worthy people do all those noble things if they did not expect a reward? The treacherous stealth of copyright makes authors extremely furious. People usually expect something in return for their efforts.
However, our tolerant country still knows the type who ploughs fields and roads for common good only, but the country is struggling against this extremist philanthropy. So it was high time for Herr Hoffmann to begin speaking Belarusian...
As for the language, Vasil Siomucha has managed to find an alchemical combination of exotic and proper Belarusian words, so that you feel the text belongs to the native Belarusian tradition and at the same time you cannot help being amazed on every page of it.
Why I love this very text by Hoffmann so much is because it is so condensed. Apart from the core story of the malicious dwarf, on fewer than two hundred pages you will find here a political pamphlet, a few satires, a fight of Romanticism against non-Romanticisms, the latest crazes of fashion and little jewels of jokes, scattered everywhere...

My Neighbour, a Wizard
Adam Hlobus. Krutahorje Tales. — Miensk, Lohvinau, 2010.

In Adam Hlobus's writings horrors are a daily routine, which make the world we live in. All the dark stories described in the book can easily take place 'in our mundane grey eight-storey block of flats.' His new tales are from Krutahorje, where all neighbours are sorceresses and all aliens are wizards or vampires. If anyone gets into trouble, the town dwellers call for magician Jas Kalecyc. If he promises to help, he really will. I am tempted to use a magic trick and show Krutahorje as Dublin, though, of course, the local people are not Dubliners. But in his tales Adam Hlobus draws a map of Belarusian mentality. True, we have all kinds of devils and sprites, but we have got accustomed to the creatures, we love and praise them. When a wife asks her husband, who has come back from a business trip, what the devils there are like, he says, 'They are as disgusting as cats from the rubbish pit. Cannot be compared to our Red-haired Devils. Of course, ours are messy and shaggy, but if you wash them with shampoo and comb them, they are real lions!'

Coloured Quilt Patches
Mikael Niemi. Popular Music from Vittula: a novel / Translated from Swedish by Volha Cvirka. — Miensk: Lohvinau, 2010.

It is the only book to have fascinated me with its beautiful bright cover. It has a prologue, an epilogue and twenty sections in between, each of them being a complete sketch from the lives of Finnish Swedes or Swedish Finns, in other words, people living in Pajala, on the border between Sweden and Finland. There are some similarities between the simple Krutahorje tales and rough sincerity of Pajala teenagers: fights between streets and blocks, harsh clashes at school, the first sexual experience, an alcohol championship, a competition who can piss farthest on the snow, mysterious adventures of the local wizard, the metamorphosis of growing-up told through a story of a boy who got into an iron stove and could not get out, and attempts to play music heard on scarce radio waves, using hand-made instruments... It is a very fine book, which somehow resembles a patch-work quilt that makes your soul feel warm.

Hidden Treasure
Hanna Kislicyna. Postmodern Man in Contemporary Belarusian Literature. / National Academy of Sciences of Belarus, the Jakub Kolas and Janka Kupala Institute of Language and Literature. — Miensk: Prava i Ekanomika, 2010.

If it is a monograph, why is it yellow? Why does it have African masks on the cover? As an illustration of 'the author's mask' or 'extreme primitivism' (Adam Hlobus) of the national culture? It seems only logical to ask what Vasil Bykau and Janka Bryl have to do with postmodernism. 'The researcher keeps to a wider definition of postmodernism as a stream of catastrophic consciousness, which modulated the whole artistic and aesthetic system established in the second half of the 20th century,' answers Hanna Kislicyna. So, 'all texts written for the last twenty years can be rightfully considered postmodern, having been created in the new historical epoch.'
For me, the core of the book is its definition of causes and consequences of a 'communicative gap' between the writer and reader. One of its causes was the thriving of 'imitation literature' in the Soviet society, which for ages existed alongside true literature. The 'imitations' created a negative image of Belarusian literature.
Postmodernism was brought to our cultural scene on the wave of globalisation with all its drawbacks, including cultural unification, trampling on minor cultures and loss of national features. In the researcher's view, this explains negative attitudes to postmodernism. Then the author goes on to analyse its elements one by one. Thus, Adam Hlobus's tales show that today 'simulation is ahead of imagination': 'Full of simulation, our contemporary's life generates total uncertainty. It is this instability and disorientation that dominate Adam Hlobus's tales.' His works are also used to illustrate 'the author's mask.' A 'decentred subject' as a 'person without a core' is found among Bykau's characters.
The book is really thought provoking. To my mind, most of the authors discussed by Hanna Kislicyna are not in fact postmodernists. They only use some elements of postmodernism in their works. Postmodernism is a certain artistic system with some specific features, which just cannot be deployed in its pure form in our situation.

Great Improvisation
Print-scripts. A Great Improvisation: poetry and prose / Compiled by Inesa Kurjan. — Miensk: Halijafy, 2009.

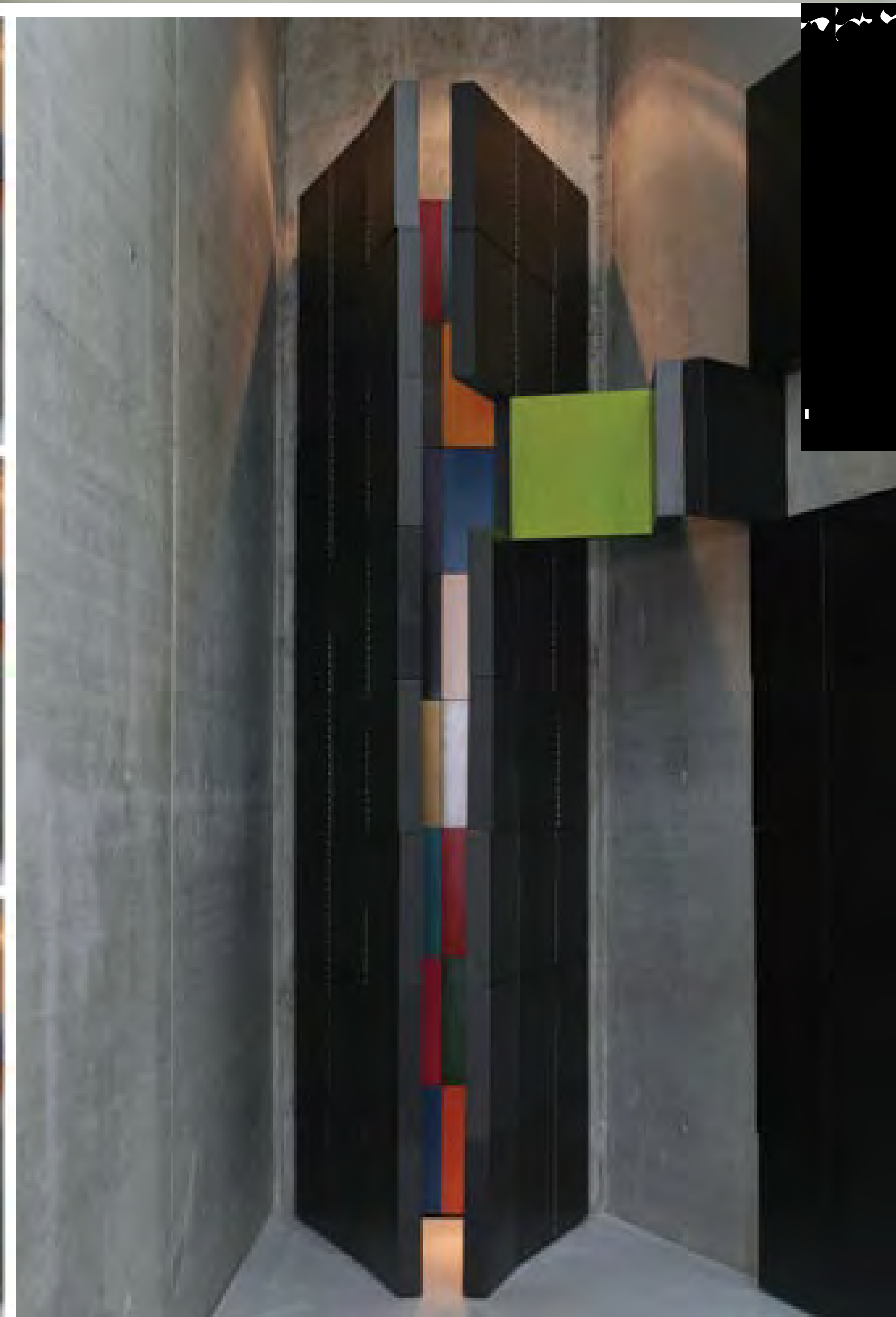
Inside the Print-scripts are as yellow as the sun.
It is the sunrise of our avant-garde in literature (or maybe its sunset, since the acceleration of literary process makes it impossible to say anything for sure). It has some disquiet and some rush of creative energy, which are associated with yellow. It has a tang of scandal, so dear to the yellow press.
What I love most about it is some joy, akin to what mentally unstable people feel on sunny days. арганізацыі сонечнымі днямі. You cannot help rejoicing while reading about Valzyna Mort's overripe abscesses and blackheads or Ales Byckouski's bloodthirsty mercurial flowers. Oh, why was I too young when the print-scripts were being cast under passers-by's feet?
The Great Improvisation is over now, and we only have our daily routines. Literature has pouted its lips, pretending to be either a very serious lady or non-existent at all. The pure energy is now hidden in wires and batteries, feeding various complex forms of literary life. When yellow books come out, they are either translated or go hand in hand with despair. Or they sparkle for a moment and then get hidden as deeply as they can, in all probability, going to the depository of Polacak Library, which is not endless, either. Librarians are about to announce code yellow.

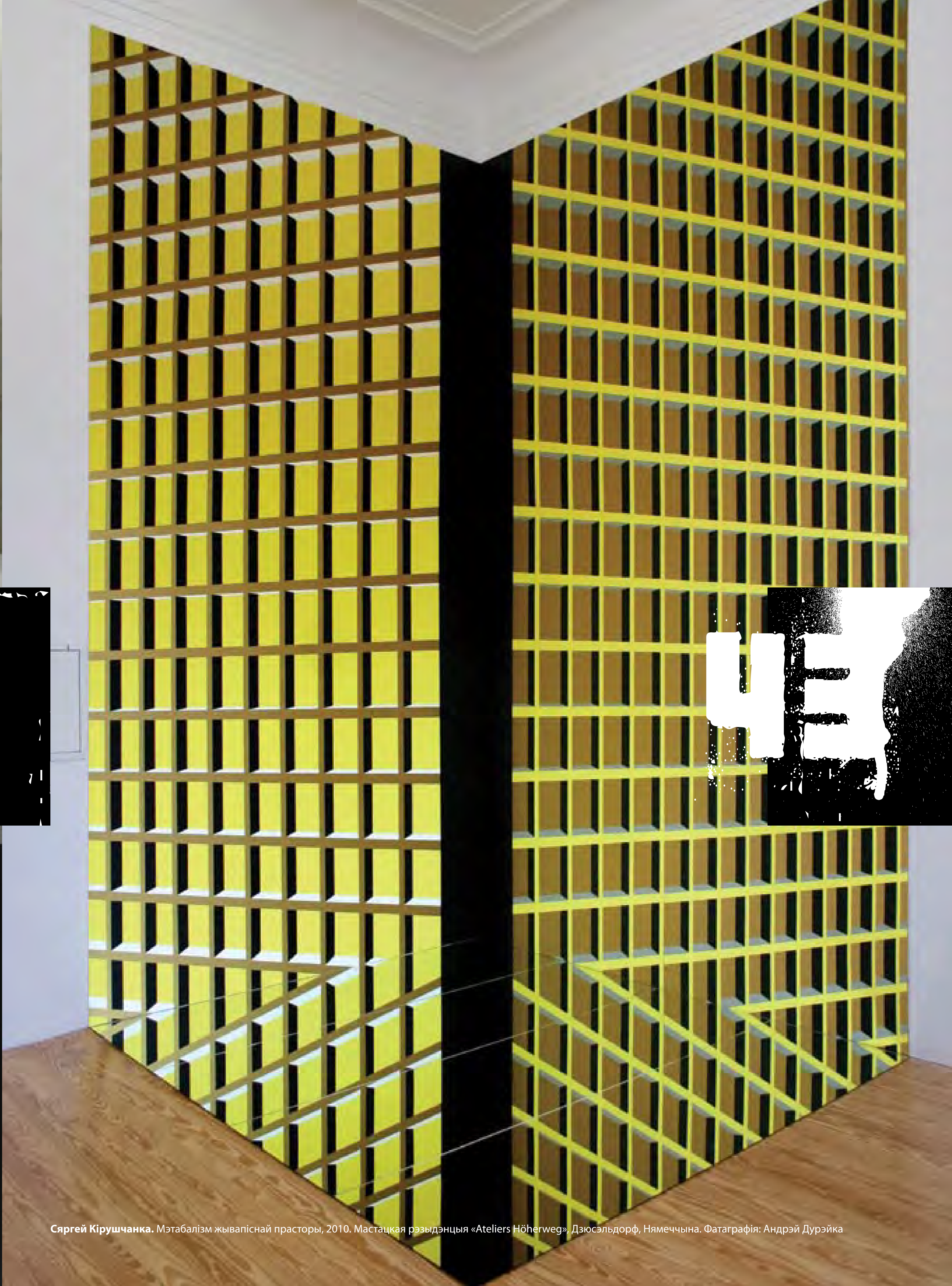
PS. *This opus is an exclusively subjective review of books in yellow covers, which does not claim being comprehensive or well-grounded.*

Tags: yellow books, the sun, sunflowers, madhouse, urine, energy, anxiety, disquiet, jaundice, Hennessy
Genre: delivery of delirious less than reviews / more than abstracts
Organ: rotten tooth

Жана Грак. Насьценны малюнак, 2008. Галерэя «KIT», Дзюсэльдорф, Нямеччына. Фатаграфіі: Андрэй Дурэйка







Сяргей Кірушчанка. Мэтабалізм жывапіснай прасторы, 2010. Мастацкая рэзыдэнцыя «Ateliers Höherweg», Дзюсэльдорф, Нямеччына. Фатаграфія: Андрэй Дурэйка

Сустракаючыся з аналягічнымі сытуацыямі, не заўсёды разумееш, ці зьяўляюцца яны вынікам заканамернасьці або рэфлексіямі вузкага кола мастакоў, — але яны дакладна сьведчаць пра адмысловую тэндэнцыю. З шматлікіх прэзэнтацыяў беларускага мастацтва ў Нямеччыне за апошнія гады я вылучыў чатыры «ўпёртыя ў кут». Праблема кута даўняя, з часоў супрацьстаяньня Малевіча й Татліна, узьніцьця абраза «Чорнага квадрата» й луналеньня канструкт-формы «Кутняга контаррэльефу».

Усе чатыры абраныя мною мастакі, безумоўна, знаёмыя з характарам гэтага канфлікту й ідуць на парадаксальнае сутыкненьне, робячы кут чорным, ператвараючы яго ў знак. Пытаньне: да чаго яны гнуць? Або лепей спытаць, стаўшы на шлях абстрактнага: да чаго яны ліпнуць?

Жана Грак у сваёй васямнаццацімэтровай інсталяцыі «Насьценны малюнак», якая складаецца з 320 драўляных скрынак, пафарбаваных графітам, выяўляе амаль дыдактычны паступальны рух уздоўж сьцяны ад кропкі да лініі, ад яе — да плоскасьці, што перацякае ў аб'ём і даходзіць да разгорнутай у куце контарформы колеру.

Сяргей Кірушчанка ў сваім «Мэтабалізьме жывапіснай прасторы» выбудоўвае ад падлогі да столі чатырохмэтровую пэрспэктыўную рашотку, якая ўпіраецца ў чорную паласу кута, што не дазваляе самкнуцца створанай канструкцыі. Ілюзія аб'ёму павялічваецца за кошт пакладзеных на падлогу люстэркаў, якія пераводзяць пункт гледжаньня назіральніка з франтальнага ў вэртыкальны, дакладней, зьверху ўніз.

Аб'ект — гэта «нешта», зацьверджанае сёньня ў мастацкім панятку, роднаснае абстракцыі й прасторы. Менавіта прасторавая занепакоенасьць уласьцівая гэтым мастакам, і менавіта яе сёньняшняя нявызначанасьць падахвочвае шукаць хады. У іх яшчэ жывая туга па карціне цэлага, ейнай манумэнтальнасьці й велічы. Зь іншага боку, сёньняшні распад да элемэнтарнасьці, да атаму й піксэлю, да лякальнага колеру падахвочвае да пошуку элемэнту новага ўтварэньня. Гэта квадрат у выпадку Грак, паласа сьвятла ў Сакаловай, сетка ў Кірушчанкі. Скіраванасьць да мадуляваньня, паводле азначэньня Сэзана, ёсьць мэтад прасторавага мадэляваньня. Адгэтуль жа й агульная прыхільнасьць да геамэтрыі, пэрспэктывы як традыцыйных мэтадаў праецыраваньня. Спроба дасягнуць ананімнай немастацкай аб'ектыўнасьці, якая нагадвае падручнік матэматыкі, што дэманструе лягічнае наступства на падставе элемэнтарнага. Вырашыць задачу — скласьці хату з цаглін. Гэта іхная агульная скіраванасьць да архітэктонікі й архітэктуры як пачатку й мэты. Усталяваньне кутняга каменя на покуці.

Гэта ня што іншае, як зварот да футурыстычных усталёвак авангарду.

Утопіі «наіўных Эўклідаў» і «прагрэсіўных кансэрватараў» сёньня ня гэтулькі скіраваныя ў футурыстычную будучыню, зьвязаную з высокай навукай, колькі выяўляюць імкненьне да элемэнтарнай выразнасьці ў часы, калі адмірае бляск постмадэрну, што разьляцеўся на аскепкі.

Дзеці гэтага часу пакараныя й пастаўленыя ў кут. Яны думаюць, як быць далей, і прапануюць гуляць зь імі. Постмадэрнізм — гульня, іронія, ілюзія, інтэрактыўнасьць.



Ганна Сакалова, карыстаючыся зададзенай архітэктурнай сытуацыяй, дзе падлога злучаецца са стольлю, утвараючы вэртыкальны кут, выбудоўвае «Арнамэнт» з адной лініі, што паўтараецца на 14 відэаманіторах. Элемэнт, што знаходзіцца ў бесьперапынным руху, памнажаецца да бясконцасьці ілюзіяй супрацьпастаўленых дваццацімэтровых люстэркаў.

Ягор Галуза зьмяшчае ў кут нішы чырвоны трохкутнік з прымацаванымі да яго на шарнірах чорнымі прастакутнікамі, якія ствараюць кут. Гэта праца «Без назову. Top O' The Morning To Ya».

Так сьцісла можна апісаць праекты, у якіх зь цёмных кутоў праясьняецца цэлы шэраг агульных рысаў: пераадоленьне карціннасьці, скульптурнасьць жывапісу, апора на геамэтрыю, маштабнасьць, узаемадзеяньне з архітэктурай, інтэрактыўнасьць.

Пераадоленьне карціннасьці — шлях абстракцыі. Жывапісная абстракцыя, дайшоўшы да фазы сваёй канкрэтыкі, праўды матэрыялу, чыстай матэрыі самой у сабе, немінуча набыла ўласьцівасьці скульптуры. Сапраўды, усе гэтыя працы ніяк нельга назваць карцінамі, і пад клясычнае разуменьне скульптуры іх не падвядзеш, гэта прыклады інсталяцыі ў ейнай звыклай форме аб'ёмна-прасторавага аб'екту.

Толькі на першы погляд уяўная строгасьць і суровасьць формы аказваецца даступнай. Сьцены распадаюцца. Фарбаванае графітам дрэва аказваецца каляровымі пустымі скрынкамі на шарнірах, якія праваkуюць гледача да камбінаторнай дзейнасьці. Скульптура не сканчаецца, знаходзячыся ў бесьперапыннай адвольнай трансфармацыі. І «малюнак» ня што іншае, як варыянт руху. Варыятыўнасьць. Рух.

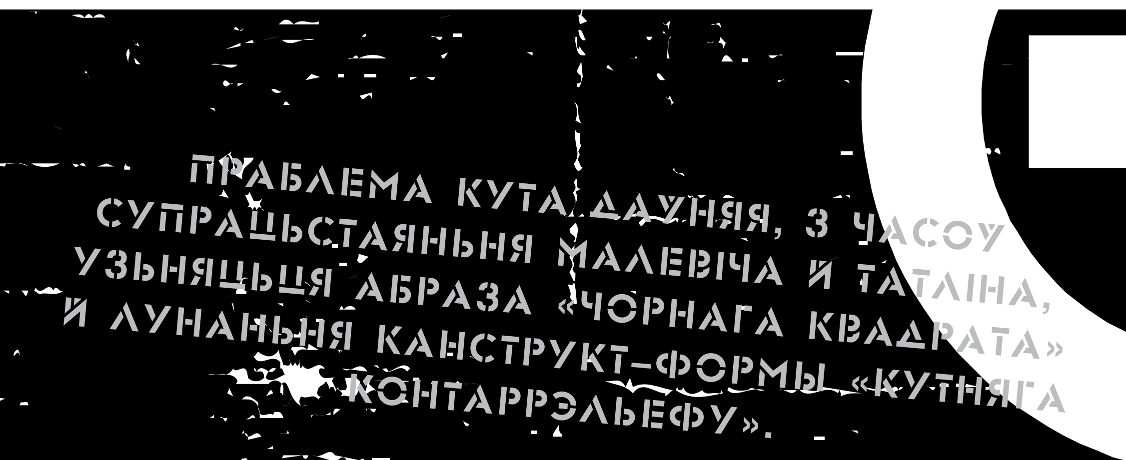
Што можа быць большай антытэзай карціне, чым арнамэнт? Відэаарнамэнт, стала зьменлівы аж да ілюзіі бясконцай простай рысы. Глядач па меры набліжэньня да тэхнічнай загадкі «расьце», як Аліса ў Залюстаркоўі, бо патрапляе ў зьбежны кут падлогі-столі, — і захрасае на подступах да праясьненьня фокусу. Мы большыя, чым можам. «Мэтабалізм жывапіснай прасторы». «Мэтабалізм (μεταβολή — ператварэньне, зьмена) — набор хімічных рэакцыяў, якія ўзьнікаюць у жывым арганізьме для падтрыманьня жыцьця». Што гэта, як не гульня, ужываньне біялягічнай тэрміналёгіі ў дачыненьні да плястыкавай мэханічна выкананай аплікацыі ілюзорнай прасторавай рашоткі, ды яшчэ адлюстраванай у люстэрку, у якім мы абавязкова ўбачым сябе. Мы як героі прадстаўленьня на тле сеткі бясконцага пляну.



Ягор Галуза. Без назову. Top O'The Morning To Ya, 2009. Дзюсэльдорфская Акадэмія Мастацтва, Нямеччына. Фатаграфіі: Ягор Галуза

Чорны кут на чырвоным трохкутніку ў белым куце. Няўжо гэта не сугучна іранічна-абсурднаму назову манахроміі Альфонса Але «Малакроўныя дзяўчынкі, што ідуць да першай камуніі ў сьнежнай буры»? Але вы нават не ўяўляеце, які аглушальны грукат стварае дурасьлівы дотык да гэтага прадмету мастацтва ў выстаўнай залі. «Top O' The Morning To Ya». Назоў адсылае нас на адрас «House of Pain» — амэрыканскага hip-hop-гурта. Чаму й не? Можа, гэта й ёсьць экстатычны выхад геамэтрычнай абстракцыі праз гук у поўнае авалоданьне прасторай?

Вось ужо сто гадоў мы пераадольваем, падаўжаем абстрактнае ў мастацтве, і ў XXI стагодзьдзі бой ня скончаны. У Беларусі ў сувязі з трагічнай згубай традыцыяў авангарду, скажоным уяўленьнем акадэмічнага рэалізму й сыходам савецкай манумэнтальнай прапаганды адбыўся разрыў дачыненьняў выяўленчага й архітэктурнага мастацтваў. Гэтая тэма выйшла з ужытку, ёй у літаральным сэнсе няма месца. Паўсюль перамагае постмадэрнісцкая дэструкцыя, рынак прадметаў і бутафорская настальгія па «прыгажосьці». Кожны, хто зьвернецца да чыстай формы, асуджаны на цынічнае званьне позна народжанага, які прапусьціў хвалю мінімалізму й канкрэтнага мастацтва. Насамрэч жа мне здаецца, што мы не зразумелі нэаклясычнага характару авангарду, ягонай скіраванасьці на архітэктанічную выразнасьць, звароту да архітэктуры, якой, як і музыцы, не выпадае апраўдвацца за свой «абстрактны» характар. Мы далёкія ад адзінага ўспрыманьня сьвету, тым больш ад паўнаты разуменьня ягонай формы. Архітэктура — ня дах, што хавае нас ад нябёсаў, але трамплін новага мастацтва. І калі нам усё яшчэ далёка да зорак, то выхад з кута — гэта толькі першы крок.







Ганна Сакалова. Арнамэнт, 2009. Галерэя «KIT», Дзюсэльдорф, Нямеччына. Фатаграфія: Алег Юшко



Ужо год у Менску працуе галерэя сучаснага мастацтва «Ў». Мяркую, што ня толькі гаспадары галерэі, але і мастакі, крытыкі, куратары, мастацтвазнаўцы, гледачы — усе тыя, каму цікавыя працэсы, якія адбываюцца ў сучасным мастацтве, у прыватнасці беларускім, на працягу году займалі пазыцыю назіральнікаў. Яны сустракаліся, размаўлялі, абмяркоўвалі паказы, палітыку галерэі, спрабавалі аналізаваць ейную працу й прагназаваць ейную будучыню.

За гэты час у галерэі было рэалізавана мноства мастацкіх праектаў, праведзеныя кінапаказы, лекцыі й круглыя сталы, прысьвечаныя як самім выставам, так і ўвогуле праблемам, зь якімі даводзіцца сутыкацца беларускаму мастацкаму асяродзьдзю, і працэсам, што адбываюцца ў актуальным мастацтве. Па сутнасьці галерэя працуе як эксперымэнтальная лябараторыя, часткова выконваючы функцыі цэнтру сучаснага мастацтва.

Дзяржаўныя інстытуцыі, такія, напрыклад, як Музэй сучаснага мастацтва, Нацыянальны мастацкі музэй, гэтаксама як большасьць менскіх галерэяў, ня могуць шырока прэзэнтаваць тэндэнцыі актуальнага мастацтва, не адпавядаюць у поўнай меры сёньняшнім патрабаваньням да экспазыцыйнай прасторы. Многія ўстановы вызначаюць «сучаснае мастацтва» толькі праз часавыя межы, ня больш.

Галерэя «Ў» — гэта альтэрнатыўная выстаўная прастора для сучаснага беларускага мастака, гэта тая пляцоўка, якой так нставала з моманту закрыцьця «Шостай лініі». І калі раней выставы актуальнага мастацтва адбываліся толькі эпізадычна, то з адкрыцьцём галерэі «Ў» у Менску рэгулярна праходзяць падобныя экспазыцыі. Зьявілася прастора для рэалізацыі й разьвіцьця патэнцыялу беларускага мастака, мастацтвазнаўцы й крытыка.

Валянціна Кісялёва, *арт-дырэктар галерэі сучаснага мастацтва «Ў»*

— Валянціна, вашая галерэя існуе ўжо год. Напэўна, вы ўжо падвялі нейкія вынікі дзеля таго, каб вашая далейшая дзейнасьць была больш прадуктыўнай і эфэктыўнай. Назавіце, калі ласка, некалькі праектаў, якія спадабаліся вам асабіста як арт-дырэктару галерэі, з пункту гледжаньня падрыхтоўкі, арганізацыі экспазыцыйнай прасторы, некалькі выставаў, якія, на вашую думку, прайшлі ідэальна ці максымальна гладка.

— Найперш гэта праект Сяргея Шабохіна «Нэа-Поп-Арт». Гэта была другая выстава ў нашай галерэі, а таксама бліскучы, на маю думку, першы Сярожаў досьвед як куратара. Я назірала за тым, як Сяргей падбіраў работы, распрацоўваў плян разьмяшчэньня экспанатаў, тэкст экспплікацыі, рэкляму праекту, — усё рабілася якасна й своечасова, з нашага боку да яго не было ніякіх заўвагаў і нараканьняў. Дый сам ягоны праект быў надзвычай цікавы — гэта праект-дасьледаваньне, праект-пытаньне.

— Мне хацелася б згадаць сацыяльны праект «State of minde», які закранаў тэму гомасэксуальнасьці. Мне падалося, нашая публіка на яго крыху неадэкватна прарэагавала. Я маю на ўвазе халоднасьць, зь якой аўдыторыя ўспрыняла праект...

— Так, рэакцыя была дзіўная. Як мы высьветлілі постфактум, большасьць гледачоў не «дайшла» да другой залі, дзе дэманстраваўся фільм, то бок многія бачылі толькі частку экспазыцыі й ня мелі поўнай карціны праекту. Мы былі зьдзіўленыя, што нашая публіка ня можа цалкам дасьледаваць экспазыцыйную прастору.

— Магчыма, справа тут не ў канкрэтнай тэме, заяўленай праектам, а ў тым, што наш глядач мае ўвогуле крыху стэрэатыпнае ўяўленьне аб праблемах, якія ўздымае сучаснае мастацтва. З гэтай нагоды хачу спытаць: ці ёсьць сацыяльным беларускае мастацтва? Ці закранае яно сацыяльныя тэмы?

— Я мяркую, што мала. Сацыяльных мастацкіх праектаў у Менску ажыцьцяўляецца скрайне няшмат. Хаця зараз у Нацыянальным музэі адкрываецца вельмі добры сацыяльны праект, які дазваляе гледачу сутыкнуцца са сьветам дзяцей, якія кепска ці зусім ня чуюць.

— Ці не маглі б вы назваць праект, які зрабіў на вас уражаньне не як на прафэсіянала, а як на чалавека?

— Гэта праект «Жалеза скончылася», які зрабілі Жана Капусьнікава й Юры Білык у памяць Андрэя Капусьнікава. Гэты праект выклікаў у мяне моцнае эмацыйнае перажываньне, бо арганізатарам удалося ўзнавіць сьвет мастака: ягонае жыцьцё, побыт, захапленьні, каханьне, расстаньні, падарожжы, ягонае мастацтва, — стварыць плянэту Капусьнікава, якую ты можаш наведаць.

Але я мушу прызнацца, што галерэя — гэта практычна мой дом, дзе я знаходжуся большую частку свайго часу, таму, натуральна, я эмацыйна ўцягнутая ўва ўсе праекты. За кожную экспазыцыю я хвалююся, хачу, каб яна рэалізавалася максымальна добра. І мне асабліва шкада тыя праекты, якія, на жаль, з розных прычынаў мы ня здолелі паказаць.

Руслан Вашкевіч, *мастак*

— Руслан, падзяліцеся, калі ласка, вашымі ўражаньнямі ад працы галерэі «Ў». Як вы ацэньваеце тое, што тут адбывалася цягам году, які прайшоў з часу адкрыцьця галерэі?

— Мне вельмі спадабаліся праекты, якімі адкрывалася галерэя, і ўвесь гэты напор, і плянка, зададзеная адпачатку. Натуральна, яе складана вытрымліваць увесь час, і потым — гэтага нават і ня варта рабіць заўсёды. Трэба даваць месца маладым, малавядомым мастакам, экспэрымэнтальным праектам, выпадковым, правальным, рабіць галерэю жывой лябараторыяй. Абсалютна ня хочацца крытыкаваць галерэю, усё, што тут адбываецца, вельмі добра. Іншая справа, што аднаго такога месца мала для нашага гораду. Трэба, каб зьявіліся два-тры падобныя месцы, і тады

ўсё пачне працаваць, як у нармальным арганізме: нешта — за ныркі, нешта — за сэрца, нешта — за лёгкія. Адной такой структуры складана трымаць увесь мастацкі асяродак «у кулаку», і сапраўды, могуць быць нейкія правалы, але да гэтага трэба ставіцца спакойна й расслаблена.

— Вы б маглі назваць праекты, якія вам асабліва спадабаліся, уразілі вас з пункту гледжаньня ідэі й ейнай рэалізацыі?

— Мне вельмі спадабалася сур'ёзнасьць, зь якой Кірушчанка рыхтаваўся да свайго праекту. Гэта грунтоўнасьць, гаспадарлівасьць і канцэптуальнасьць, якія ўсе адзначылі. Было нечакана ўбачыць у нас у Менску такі сучасны, добры, мэдыйны, рухома-тэхнічны швэдзкі праект «State of minde», мне ён вельмі спадабаўся. Падтрымліваю ініцыятывы, скіраваныя на маладое мастацтва, студэнцкае, — гэта заўсёды складана факусуецца, але добра, што такая тэма не забытая.

Пакуль яшчэ ня вельмі багата было экспазыцыяў. Вядома, і Цэсьлер быў добры, і Корзун падрыхтаваўся сур'ёзна, і гэта ўсё згадваецца, калі азіраесься назад. Пройдзены шлях пакуль ня вельмі вялікі, я памятаю яшчэ «падземкаўскія» выставы, і гэта складана аддзяляць адно ад другога. Але абраны галерэяй вэктар вельмі слушны.

Вольга Архіпава, *навуковы супрацоўнік Нацыянальнага мастацкага музэю РБ*
Вольга Рыбчынская, *мастацтвазнаўца, куратар*

— Мне цікавае вашае меркаваньне пра галерэю «Ў» як прафэсіяналаў, якія працуюць у мастацкім асяродзьдзі. Вы наведваеце амаль усе экспазыцыі й спадарожныя мерапрыемствы, ці можаце адзначыць нейкія праекты, якія вас уразілі?

В. Р.: — Выстава Вашкевіча. Гэта стоадсоткавае траплянньне ў канцэпцыю, цудоўна вырашаная экспазыцыйная прастора.

В. А.: — Я была не на ўсіх экспазыцыях галерэі, з таго, што я бачыла, мне больш спадабаліся пэрсанальныя выставы. Яны глядзеліся цэльна, яскрава. На мой погляд, яны самыя моцныя. Усе сабраныя выставы, аб'яднаныя адзінаю тэматыкай, мелі і плюсы, і мінусы, але ў цэлым тут было больш пытаньняў, чым адказаў.

В. Р.: — Зазвычай у нашым мастацкім полі выказваньне аўтара, калі ён жа й куратар, — найбольш цэльнае й лягічнае. Калі зьбіраецца праект пад эгідаю аднаго куратара, то ўсё адно кожны мастак — гэта сола, няма ансамблю.

— А ці нельга разглядаць гэта як поле для ўдасканаленьня дзейнасьці куратара?

В. Р.: — Так, менавіта. Куратар як агент мастацкага поля зьявіўся ў нас зусім нядаўна, і зазвычай недахопы сумесных выставаў — гэта недапрацоўка куратара. Нашыя куратары яшчэ не сфармаваныя як прафэсіяналы, і кураторскія праекты ў нас — новая зьява. Таму неабходна напрацоўваць досьвед. Можна сказаць, што тут разгортваецца поле для дзейнасьці й рэалізацыі тандэму — мастак і куратар. Тым больш што зрабіць выставу з удзелам некалькіх аўтараў нашмат больш складана, чым прэзэнтаваць аднаго мастака.

Яшчэ мне хацелася б адзначыць выдатныя тэксты экспплікацыяў у галерэі «Ў», а таксама спадарожныя мерапрыемствы да экспазыцыяў. Найперш варта ўхваліць разнастайнасьць фарматаў такіх мерапрыемстваў: гэта і круглыя сталы, і дыскусіі, і майстар-клясы. Асабліва адзначу тыя майстар-клясы, якія праходзілі падчас выставы «Vis-a-vis. Актуальныя дыялогі».

В. А.: — Так, я падтрымліваю калегу. Гэта вельмі граматны падыход, калі галерэя становіцца ня толькі месцам для экспазыцый, але яшчэ й пляцоўкай для дыскусіяў, гутарак, зь якіх выносіцца багата інфармацыі. Я якраз-такі для сябе адзначыла неабходнасьць і каштоўнасьць такіх мерапрыемстваў, дзе выказваюцца розныя меркаваньні, ставяцца пытаньні як глябальнага характару, так і лякальнага.

Аляксей Лунёў, *мастак*

— Аляксей, вы вядомы й мною любімы мастак, вашая выстава экспанавалася ў гэтай галерэі, а таксама вы былі куратарам аднаго з праектаў. Я хачу задаць традыцыйнае пытаньне: як вы можаце ацаніць працу галерэі за год?

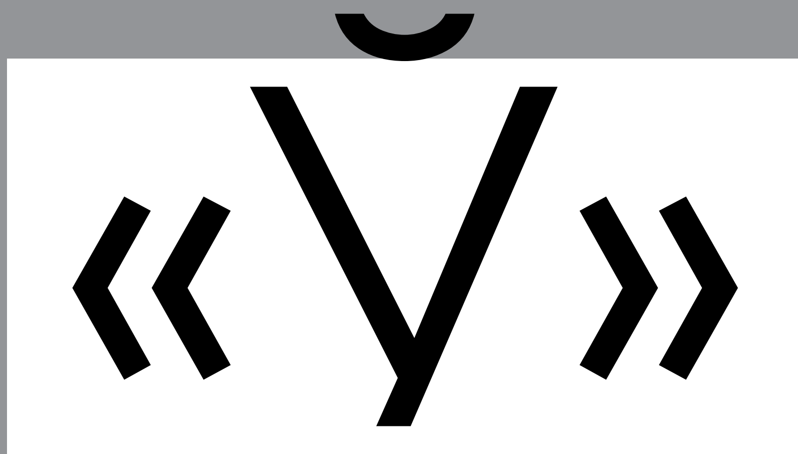
— Мне здаецца, што гэты год быў па сутнасьці бездакорны, тым больш, калі ўлічыць, што гэта першы год працы галерэі. Вельмі рэдкая галерэя зарабляе сабе імя за такі сьціслы тэрмін. А галерэя «Ў» здолела гэта зрабіць, таму год для яе быў удалы. На маю думку, самае важнае тое, што ў яе ёсьць патэнцыял. Я ўяўляю сабе выставы галерэі на іншых пляцоўках, у рэгіёнах. І я ведаю, што гэткія ідэі ёсьць у арт-дырэктараў галерэі.

Мне прыемна тое, што выставы такія розныя, і мне цяжка вылучыць нейкія асобныя праекты. Усе экспазыцыі незвычайныя для Менску, бо яны выкананыя на дастаткова высокім тэхналягічным узроўні, плюс вытрымліваюцца — у той ці іншай ступені, больш ці менш удала — усе патрабаваньні да сучаснага паказу: маю на ўвазе ўсю атрыбутыку выставаў, экспплікацыі, кураторскую дзейнасьць і г. д.

Што датычыцца маіх асабістых уражаньняў ад выставаў, то мне вельмі блізкі быў праект Сяргея Шабохіна, гэта адзін зь першых. На жаль, я ня бачыў выставу Кірушчанкі, хаця ён адзін з улюбёных маіх мастакоў, якія жывуць у Беларусі. Таксама мне спадабаўся швэдзкі праект, ягоная падача. То бок мне цікавыя праекты якасна пададзеныя й выкананыя, дзе ўсё адпавядае канцэпцыі й тэндэнцыям сучаснага мастацтва. І ў гэтым пытаньні галерэя задавальняе мае — і, мяркую, ня толькі мае — мастацкія й глядацкія патрэбы.

Кастрычнік 2010 г.





It is a year since the U Gallery of Modern Art opened in Miensk. It is an alternative for a contemporary Belarusian artist, which has been hosting exhibitions of modern art on a regular basis, offering artists and art critics an opportunity to fulfil their potential.

Valancina Kisialova, Art Director of the U Gallery

What I enjoyed most as the art director of the gallery was Siarhiej Sabochin's project Neo-Pop-Art. It was his second exhibition at our gallery and his first experience as a curator. I watched him choosing his works for the exhibition, arranging them, working on the explication and publicity for the project. He did everything on the highest level and on time. Being a research project and an enquiry, the exhibition itself was very interesting.
It came as a surprise that the Swedish social project State of Mind, which touched upon the subject of homosexuality, met with a rather cold reception. Most visitors did not even see the film, so they did not have a full picture.
On a personal level, I was deeply impressed by Zana Kapusnikava and Jury Bilyk's project There Is No More Iron, commemorating Andrej Kapusnikau. They were able to reproduce the artist's world, including his life, hobbies, love, farewells, journeys and his art.

Ruslan Vaskievic, artist

I really liked the projects the gallery opened with. They had a lot of vigour and set a high standard. Of course it is difficult to keep to it all the time. The gallery should give room to young and little-known artists, experimental and random projects. This is what makes it a living art laboratory. The U gallery was right in choosing the vector of its development.


Праект «State of Mind». Фатаграфіі: Віка Шчарбакова

Gallery of Modern Art





YEAR OF THE U The

OXA COROBOSS

Gallery of Modern Art

Volha Archipava, researcher of the National Art Museum of the Republic of Belarus
Volha Rybchynskaja, art critic, curator

V.R. What made an unforgettable impression on me was Ruslan Vaskievic's exhibition. His concept just hit the nail on the head, and the exhibition space was arranged perfectly.
V.A. I liked best the individual exhibitions, which looked complete and inspired. As for the joint projects coordinated by one curator, they lacked the unity of an ensemble, each artist still playing solo.

Alaksiej Luniou, artist

I think this year has been in fact perfect, particularly considering that it is the gallery's first year. It is a very rare case that a gallery manages to make a name for itself in such a short time, and the U Gallery has succeeded in it. Most importantly, it has a huge potential. I can imagine the gallery's projects being exhibited in different places and regions. It is good that they are so versatile and unconventional, performed on a rather high technological level. They meet all the requirements for a modern exhibition in terms of their attributes, explications, curators' work, etc. What interests me is quality projects with a high standard of implementation and presentation. In this respect the U Gallery meets my needs both as an artist and a viewer.

Праект «State of Mind». Фатаграфіі: Віка Шчарбакова


Праект Руслана Вашкевіча «Шкала Рыхтэра». Фатаграфіі: Віка Шчарбакова

>>>U

>>>U

ЭКЗЫСТЭНЦЫЯ

{ЭКЗЫСТЭНЦЫЯ}
Сьвятлана Новікава
ПРА АЛЕГА ЯРАВЕНКУ

Сьвятлана Новікава
vs Алег Яравенка
existenz

16D19

Алег Яравенка. Сэрыя «Інвэнтарны № мэханічнай памяці». Лічбавыя маніпуляцыі: Мак Разанаў

Сьвятлана Новікава {ЭКЗЫСТЭНЦЫЯ}

Вызначаючы экзыстэнцыялізм як філязофію існаваньня, мысьляры гавораць пра экзыстэнцыю як пра ўласьцівую чалавеку магчымасьць «сапраўдна быць», магчымасьць выбіраць і канструяваць самога сябе. Свабода як асноўная катэгорыя экзыстэнцыі выводзіць асобу за межы вонкавых правілаў і прынцыпаў. Але быць свабодным найперш азначае быць сабою. «Свабода - гэта экзыстэнцыя», - сказаў калісьці Жан Поль Сартр. Але ці так лёгка быць свабодным і быць сабою? Найперш тут паўстае пытаньне пра самаідэнтыфікацыю: хто Я? Бадай, вакол ня так багата людзей, якія вырашылі для сябе гэтае пытаньне хоць у якой-небудзь ступені. І тым больш уражваюць людзі, для якіх «быць сабою» - гэтаксама проста, як і натуральна... Уласна, пра каго гэта я?

Алег Яравенка

Слова «дынаміка» падаецца мне найбольш прыдатным дзеля вызначэньня аўтарскага стылю Алега, выяўленага ў тых фотапраектах, якія ўжо былі прэзэнтаваныя глядацкай аўдыторыі: «Фотаальбом», «Мастак і Надзея», «Чорна-белы спэктакль», «Пад’езд № 3», — і ў тым, што засталося й застаецца untitled — безназоўным. Тое асобаснае, што прыўносіцца кожным мастаком, Творцам, і адасабляе яго ад іншых, мае ў Алега якасную характарыстыку — цэласнасьць, вытрыманасьць, аб’ём. Вобразны рух паступальна пераходзіць з кадру ў кадар, ажыўляючы лініі, пераламляючы сьвятло, паглыбляючы цені, мікшуючы колеры. Тут усё мае пачатак і, бадай, толькі пачатак. Але візуальнае ягонае выяўленьне ня вызначана аўтарам — яно вызначаецца гледачом, які, у сваю чаргу, неўсьвядомлена ўцягваецца ў тое, што адбываецца. Плітка, па якой ён толькі што ішоў, адціскаючы на ёй непаўторнасьць сытуацыйнасьці, сваёй экзыстэнцыі, становіцца галоўным героем, выстаўляючы гэтую ўнікальнасьць напаказ.

***

Сёньня. Нашча цыгарэта. Кожная ягоная раніца пачынаецца з гэтага звыклага задавальненьня. І, якім бы ні быў ранак, — разбаўлены дымам, ён напаўняецца іншым сэнсам. Адна цыгарэта. Але дзіўнасьць у тым, што іх ужо бясконца шмат у гэтай зьменлівай раніцы — цыгарэта, ён, вакно, людзі за вакном... У гэтым нават нейкая парадаксальнасьць: адзінкавае аказваецца множным. Сёньня ў яго, як заўсёды, багата справаў, і ён, зрабіўшы некалькі званкоў, выбежыць з дому, захапіўшы з сабою камэру. Ня памятаю, каб я бачыла яго калі-небудзь бяз камэры. Зазвычай яна матляецца на плячы і, здаецца, зраслася са сваім гаспадаром, стаўшыся ягонай часткаю, дакладней, такім мэханічным органам зь венамі й сухажыльлямі, які паслухмяна зьмяшчае ў сябе тое, што нарадзілася за дзень: неба, дамы, лініі, цені, шурпатасьці, усьмешкі, цікаўныя позіркі, смутак…

— Ці можна казаць пра існаваньне беларускай школы фатаграфіі, пра адметнасьць, якая адрозьнівае яе ад іншых школаў?

— У апошні час вядзецца вельмі шмат спрэчак на гэтую тэму, асабліва ў інтэрнэце. Ніхто канкрэтна так і не сказаў, існуе беларуская школа фатаграфіі ці не. Я па-свойму гляджу на сытуацыю. Я ведаю дакладна, што ў Беларусі ёсьць таленавітыя фатографы, у якіх вельмі багата цікавых, надзвычайных працаў. Але таму толькі невядома пра беларускую школу фатаграфіі, што ніхто яе не адзначыў. Не напісаная гісторыя, няма адпаведных выданьняў. Вельмі важна стварыць бібліятэку беларускай фатаграфіі, якая прэзэнтавала б у поўным аб’ёме здольных аўтараў, што былі й ёсьць у нас. А пакуль высьвятляюць паміж сабой, якой павінна быць школа, што й хто вартыя туды ўвайсьці. Хаця некаторыя з тых, каго лічаць няартымі, вартыя напэўна, нягледзячы на меркаваньне людзей, што разважаюць на гэтую тэму. Шмат унікальных майстроў, якія, на жаль, ужо пайшлі з жыцьця, але пра якіх варта б ведаць, — выхадцаў з фотаклюбу «Менск». У свой час «Менск» меў важкае значэньне ў Савецкім Саюзе, з фотаклюбам лічыліся, яго паважалі, ладзіліся разнастайныя ўсесаюзныя выставы.

Беларуская школа фатаграфіі ёсьць. Але патрэбны час, пакуль назапасіцца й апрацуецца матэрыял. Зараз у гэтым кірунку вызначыўся вялікі зрух: зьбіраюцца фатаграфіі, рыхтуюцца да выданьня альбомы. І гэта добра.

— Цікава, з чым зьвязаная камэрцыялізацыя мастацтва, якая пашыраецца ў міжнародным маштабе?

— Існуе такі падзел: камэрцыйнае й творчае. Я б гэтак жорстка не разьмяжоўваў. І ў камэрцыйным праекце творчасьць можа выходзіць на першы плян. Я ведаю людзей, для якіх «камэрцыйнае й творчае» — сапраўдная дылема. Яны дрэнна пачуваюцца, калі іхныя працы прадаюцца: «Я зрабіў камэрцыйнае ці творчае?»

Бадай, самы камэрцыйны жанр у фатаграфіі — вясельнае фота. Яно заўсёды арыентаванае на грошы. Жанр вясельнай фатаграфіі пасьпяхова разьвіваецца, у ім ёсьць свае тытулаваныя майстры з шыкоўнымі працамі. Але гэты жанр для вузкага кола людзей: пары, для якой здымаеш, і аўтара, што атрымае ганарар.

Ёсьць людзі, якія нібыта займаюцца выключна творчасьцю, але, па вялікім рахунку, зьяўляюцца добрымі піяршчыкамі. Часам выходзіць, што расьпіяраны мастак менш таленавіты ў творчым пляне, але больш пасьпяховы ў камэрцыйным. І, каб вылучыцца, у ход ідуць моцныя локці, хуткія ногі — ды ўсё, што хочаш, зь лёзунгам: «Маё мастацтва вышэй за ўсіх». Ці трэба мастаку займацца ўласным піярам? Мяркую, трэба, але лепей, калі гэтым будуць займацца спэцыялісты ў адпаведнай галіне, каб заставалася больш часу для творчасьці, а не для другарадных рэчаў. Бо можна ствараць, складаць усё на палічку, і пасьля сьмерці цябе, магчыма, прызнаюць. Хтосьці потым прадасьць працы й нажывецца. Шкада, калі гэтак адбудзецца.

— Камэрцыйныя жанры прыбытковыя й з гэтай прычыны больш папулярныя. Ці не паўплывае гэта на разьвіцьцё іншых, некамэрцыйных жанраў? І які жанр у фатаграфіі ўсё ж можна вызначыць як «вечна жывы»?

— Хутчэй за ўсё, тое, для чаго й прызначалася адпачатку фатаграфія, — рэпартаж і застанецца на першым месцы.

— З разьвіцьцём новых тэхналёгіяў, якія дазваляюць наблізіць фатаграфію да жывапісу, ці ня здарыцца так, што першая паступова выцесьніць другі?

— Усё разьвіваецца сямімільнымі крокамі, але, якія б новыя тэхналёгіі ні вынайшлі, якія б ні зьявіліся машыны, здольныя зрабіць мазкі фарбай, — гэта ўсё адно будзе імітацыя. Усё, што мы можам зрабіць, — наблізіць, але не замяніць. Проста ўзьнікне яшчэ адзін новы кірунак. Я таксама часам спрабую наблізіць сваю фатаграфію да жывапісу, толькі іншым спосабам, без графічных выкшталцонасьцяў. Якую б я «жывапісную» карцінку ні зьняў, яна ня будзе жывапісам. Фатаграфія ніколі не заменіць жывапіс. Гэта ніколі не адбудзецца, таму што немагчыма замяніць створанае рукою, душой жывапісца. Немагчыма.

— Усе спробы набліжэньня фатаграфіі да жывапісу выводзяць яе ў іншую плашчыню. Што ўсё ж павінна застацца ў фатаграфіі — нешта адметнае, уласьцівае толькі ёй, — каб яна захавала сваю ўнікальнасьць?

— Момант з усёю праўдзівасьцю таго, што адбываецца. Хлусьня існуе толькі ўсярэдзіне нас. Па-за намі яна можа быць альбо ня быць. Іншая справа, як мы яе трансфармуем: альбо мы адмаўляемся яе адлюстроўваць любым спосабам, альбо знаходзім у сабе рэсурсы, якія дазваляюць нам ілгаць, і тады жывапісец малюе прыгожую сям’ю на тле дзяржавы, якая разбураецца, фатограф здымае шчасьлівыя твары ў часы таталітарызму. Унікальнасьць асобна ўзятай фатаграфіі ў тым, што, гледзячы на яе, адчуваеш значна больш, чым ёсьць на гэтай абмежаванай прасторы самой выявы. Можна разважаць пра ўнікальнасьць кожнага віду мастацтва. Сапраўдная ж каштоўнасьць кожнага мастацтва — гэта душа мастака. Адрозьніваюцца толькі інструмэнты выяўленьня ягонай душы.

— Ці можна акрэсьліць нейкую тэндэнцыю, да якой імкнецца сучаснае мастацтва, у прыватнасьці, фатаграфія?

— Зараз багата маладых людзей, якія робяць пасьпяховыя праекты. Тая фатаграфія, якую яны прэзэнтуюць, абсалютна адрозная ад той, што была раней. Яна адрозьніваецца сьмеласьцю — сьмеласьцю погляду, рашэньняў, праяваў сваёй творчасьці. Мяркую, што менавіта гэта й вызначае сучаснае мастацтва.

— Фатаграфія, як літаратура, не падзеленая на высокія й нізкія жанры, тым ня менш часам можна назіраць, як рэпартажнікі пагардліва ставяцца да «паляўнічых на матылькоў і стракозаў». Можа, фатаграфію таксама варта ўмоўна падзяліць на высокія й нізкія жанры? І якія жанры сталі б высокімі ў такім выпадку?

— Я ня стаў бы падзяляць па рангах. Якім жанрам займацца — справа аўтара. Пытаньне ў тым, наколькі зробленае таленавітае. Ёсьць больш складаная фатаграфія, ёсьць менш складаная. Ёсьць найгеніяльнейшыя рэпартажы, але ёсьць і геніяльныя пэйзажы. Калі займацца ня проста фіксацыяй кадру, а творча падыходзіць да працэсу, то вынік можа быць надзвычайным у любым жанры. Прыгожа можна зьняць і матылькоў, і стракозаў. Прычым гэтак, як рэпартажніку нават і ня сьнілася.

— А што фармуе прыгажосьць?

— Любоў. Любіш жыцьцё — і ўсё наўкола прыгожа, ня любіш — і ўсё непрыгожа. Гэтаксама й у астатнім. Прыгажосьць — гэта, бадай, тое, на што адгукаецца душа.

— І на што яна найчасьцей адгукаецца?

— Зазвычай на самыя простыя рэчы.

«Самымі простымі рэчамі» Алег называе тое, што звычайна валяецца пад нагамі ці выпадкова сустракаецца на шляху. У простасьці, якая заключае лаканічнасьць, заўсёды ёсьць шматкроп'е ўласна праз самую простасьць. Ейная сутнасьць — недагаворанасьць. Мне здаецца, шматкроп'е ўласьцівае ўсім вобразам Алега. І нават неадушаўлёнае ў гэтым шматкроп'і пэрсаніфікуецца, надзяляецца адметнай аўрай, атрымлівае дыханьне. А адушаўлёнае — імкнецца да недагаворанасьці жэстамі, асьцярожна намацваючы й распазнаючы яе ў цемры. І тут можна аддаць належнае майстэрству Алега: зь цемры вылучаецца толькі неабходнае, важнае, галоўнае. Але галоўнае ня вызначана аўтарам — яно зноўку аддаецца гледачу. Што тут? Тое, што Вам бліжэй. Вы.

— Правілы — яны дапамагаюць ці замінаюць? Ці ёсьць якія-небудзь у асабістым ужытку?

— Можна пералічыць 10 запаведзяў. Гэта ўжо шаблёны, але тым ня менш. А ўвогуле, калі вызначаць у двух словах, выйдзе проста: «Не нашкодзь».

— Ці бывалі моманты, калі даводзілася пераглядаць ранейшыя ўяўленьні? І галоўнае — ці здараліся адкрыцьці?

— Гэта чаму мяне жыцьцё навучыла?

— Накшталт таго…

— Колькі б разоў ні казалі, што жыцьцё дзівоснае й шматграннае, — гэта праўда. Нават у самыя цяжкія моманты жыцьця, а яны бываюць у кожнага, — як бы ты ні перажываў, але, калі вынес з гэтага нешта станоўчае, — тое здорава. І я б ня стаў такія моманты з свайго жыцьця выкрэсьліваць і забываць. Так, было кепска. Але ў выніку я здолеў перажыць, даравць. На многія рэчы стаў глядзець па-іншаму, пачаў разумець сваіх дзяцей, усьведамляць, чаго я ім недадаў. Прабачэньня прасіў за тыя праблемы, якія ў іх зараз. Але я прымаю ўсё на свой рахунак, таму што я гэта зрабіў, а не яны. Яны мне даравалі, і стала значна лягчэй. Я ўбачыў нават, як яны зьмяніліся.

Усё, што раней рабілася неабдумана, цяпер — значна больш усьвядомлена. Калісьці я кідаў недапалкі дзе хацеў і калі хацеў. Зараз у мяне рука не падымаецца кінуць недакурак на зямлю. Я альбо ў кішэнь яго пакладу, альбо знайду скрыню якую-небудзь. Адным словам, стаўленьне да асяродзьдзя — да людзей і ўсяго, што акаляе, — зьмянілася.

— Прабачаецца лёгка?

— Бывае — адразу, бывае — праз пэўны час. Але ў выніку ўсё адно даруеш. Бывала, у галаве ўзьнікалі ўтрапёныя думкі: «Усё. Тут я паквітаюся», — але жывеш і неўзабаве разумееш: «Нармалёва. Усё даравана». Як і мне даравана. Я ж таксама не анёл. Багата награшыў.

— Сьмерць — гэта справядліва ці не?

— Справядліва. Гэта Божы дар. А як інакш? Калі быў малады, глядзеў вакол: сваякі, блізкія жывыя, і я жыву сабе, у «вус ня дзьму». А потым дзядуля сканаў, бабуля сьледам, таты ня стала… І я ўжо першы. Цяпер усе астатнія за мною.

— Гэта палохае?

— Гэта нармальна. Па-іншаму й ня трэба. Не хацелася б падыйсьці да фіналу нямоглым, абцяжарваючы сваякоў і блізкіх. Але, мяркую, усё будзе добра, нікога не напружым. У свой час, у сваёй чарзе ўсё адбудзецца, як і належыць.

— Наколькі навакольная аб'ектыўная рэальнасьць супадае з унутранай суб'ектыўнай?

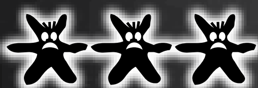
— Зараз у мяне гэтыя дзьве рэальнасьці вельмі блізкія. Я думаю, гэта называецца гармоніяй. Раней гэткага не адчувалася, таму што жыў і займаўся адным, а ў душы марыў пра іншае. Напэўна, надыйдзе такі момант, калі дзьве гэтыя рэальнасьці зьліюцца ў адну. Тады будзе проста рай.

— Што пераважае ў колеравым балянсе Вашага жыцьця?

— У жыцьці звычайна адбываецца чаргаваньне белай і чорнай палосаў. Гэтак склалася, што маё жыцьцё падзялілася роўна на дзьве старонкі, дзьве паловы, дзьве палосы: першая частка жыцьця да 40 гадоў была чорнай, а пасьля пачалася белая. Тады я ўсё страціў. Больш губляць ужо не было чаго. Проста я не памёр у той пэрыяд, а, наадварот, здабыў зь яго нешта такое, у выніку чаго й атрымаўся пераварот. Я баяўся зрабіць крок, каб штосьці зьмяніць, але ў 40 усё рэзка перайначылася. Я пераступіў на другую палову, зьмяніўшы ейны колер. Але, каб гэтак сталася, трэба дайсьці да рысы, не пабаяцца пераступіць яе й сказаць: «Ад гэтага часу ў мяне белая паласа. Вялікая. І бесьперапынная. І такою будзе да канца». Мая белая старонка — гэта цяперашняе жыцьцё, тое, што я раблю, як жыву, з кім я жыву. Нейкія рэчы адбываюцца, я б сказаў, нават фантастычныя, якіх і прыдумаць ня мог бы. Гэта зьверху. Як ні круці, а Бог заўсёды побач. Вось Ён і вырашыў, напэўна: «Годзе табе ўжо. Цяпер усё будзе па-іншаму». Хаця, зразумела, вырашаем мы самі, а Ён толькі дапамагае ў ажыцьцяўленьні нашых намераў.

— Без чаго не ўяўляецца існаваньне?

— Было б цяжка, калі б я ня змог займацца тым, чым займаюся цяпер. Люблю фатаграфію. Ня здолеў бы жыць без сваёй жонкі, бязь ейнага разуменьня, без таго, як яна да мяне ставіцца. Карацей кажучы, я ўжо не змагу жыць інакш пасьля таго, як чорная старонка загарнулася й адкрылася белая.



…Яшчэ цыгарэта. Здавалася, рэчы існуюць самі па сабе. Але выходзіць, што ўсё навокал зьвязана тонкімі ніткамі, раніца плаўна перацякае ў вечар, злучаецца зь іншым днём і далей дзесьці там — зь нябачнай канчатковасьцю, акрэсьленай рамкай зямной завершанасьці. Менавіта да гэтага фіналу экзыстэнцыі працягнутае ўсё жыцьцё. І пунктам адліку становіцца не пачатак, а канец, які пераўтвараецца ў пачатак. Усё выходзіць за свае рацыянальныя межы, і канчатковасьць ужо набывае іншае значэньне, робячыся бясконцасьцю. Усё існуе далей, і, значыцца, абавязкова надыйдзе Заўтра. Гэта новае Сёньня.





Алег Яравенка. Сэрыя «Гарадзкі жывапіс»

Sviatlana Novikava

{EXISTENCE}: ALEH JARAVIENKA

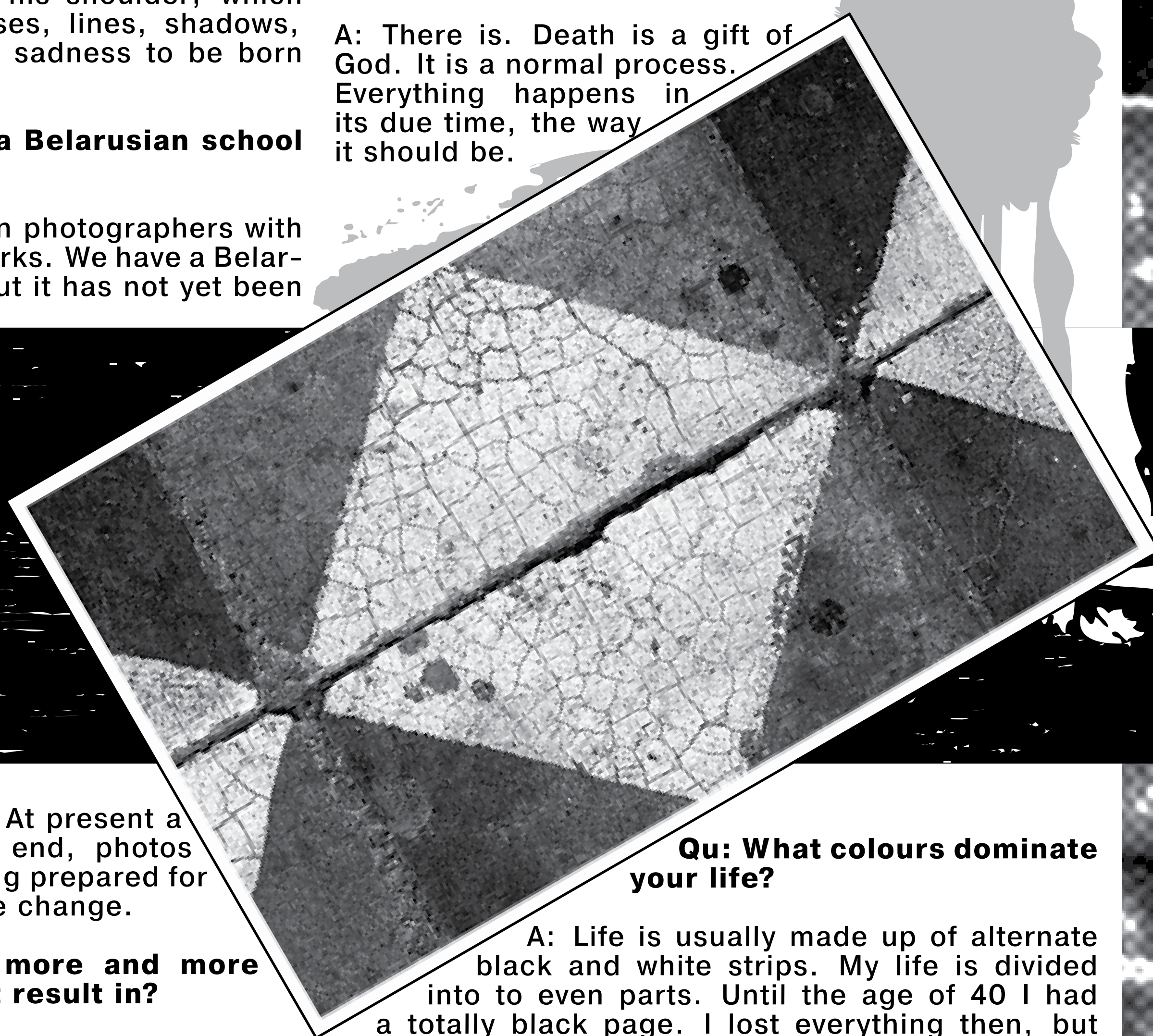
The best definition of Aleh Jaravienka's individual style is dynamics. It is present both in his projects A Photo album, The Artist and Hope, Black-and-White Performance and untitled photos. The image of movement passes from one snapshot to another, giving life to each line and refracting light. Flagstones he has just walked on, imprinting the uniqueness of his existence, are becoming main heroes that demonstrate this uniqueness.

****

For Aleh each morning begins with a single cigarette, which gives a different meaning to the day. However, there is an infinite variety in this ever-changing morning. Paradoxically enough, unique things turn out to be multiplying. Today he will go out, just as usual, with his camera across his shoulder, which obediently stores the sky, houses, lines, shadows, smiles, inquisitive glances and sadness to be born today.

Qu: Is there such a thing as a Belarusian school of photography?

A: There are talented Belarusian photographers with lots of interesting and unique works. We have a Belarusian school of photography, but it has not yet been



institutionalised or catalogued. At present a lot is being done towards this end, photos being collected and albums being prepared for print. This is certainly a positive change.

Qu: When art is becoming more and more commercialised, what does it result in?

A: I know people for whom the rigid division between commerce and creativity is a real dilemma. If their works sell well, they are worried and keep asking themselves, 'Have I produced something commercial or creative?' I wouldn't make such strict distinctions, as creativity can easily be in the foreground of commercial projects.

Qu: Can new technologies that bring photography closer to painting gradually eradicate the latter? What makes photography really unique?

A: We can only get closer to painting, which I sometimes try to do in my works, but photography will never substitute for the artist's hand and soul. The uniqueness of photography lies in the fact that it grasps a fleeting moment in all its truthfulness. We can transform it in different ways, sometimes adding a portion of lies, when an artist paints a beautiful family against the background of a collapsing state or a photographer takes pictures of happy faces in totalitarian times. If you feel much more than is actually present in the limited space of a photo, this is what makes it unique.

Qu: What makes beauty?

A: Love does. If you love life, everything around looks beautiful, if you don't, everything seems ugly. Beauty is what strikes a chord with your soul.

Qu: Is there justice in death?

A: There is. Death is a gift of God. It is a normal process. Everything happens in its due time, the way it should be.

Qu: What colours dominate your life?

A: Life is usually made up of alternate black and white strips. My life is divided into to even parts. Until the age of 40 I had a totally black page. I lost everything then, but instead of dying, I gained something from it, which gave me strength to turn it over, and a white one began. My white page is my present life and work.

***

...Another cigarette. All things turn out to be interconnected, morning smoothly drifting towards evening, being linked with another day and with invisible finality, which marks the end of our existence on earth. Life aims at this very destination of our existence.



Алег Яравенка. Сэрыя «Партрэт пад'езду 3»

Адам Глобус

ЛЮД

Словы пра мастачку Люду Русаву

2010. Саш і Люд

Непадалёк ад букіністычнай крамы я сустрэў нябожчыка Сашу Карпейчыка. У руках ён трымаў даволі вялікі стос, кніжак зь дзесяць, падручнікаў. Саш сказаў, што накіроўваецца ў сваю школу, каб паказаць вучням новыя кнігі. Мне зрабілася няёмка, бо я ведаў, што ён памёр яшчэ ў мінулым годзе, адпаведна — яму зусім ня трэба зьяўляцца ў школе, дзе ён некалі працаваў настаўнікам біялёгіі, ня трэба сваім зьяўленьнем з іншасьвету палохаць дзяцей. Канешне, я б спыніў Карпейчыка, каб падзеі разгортваліся ў рэальнасьці, а не ў маім хісткаплынным сьне. Мова ў мяне прапала. У снах такое здараецца: сабраўся бегчы, а ногі адняліся, наважыўся нешта сказаць-крыкнуць, а голас прапаў… Нябожчык Саш мову не згубіў, ён сказаў, што рады быў мяне пабачыць, разьвітаўся й панёс у школу, дзе ішоў апошні дзень заняткаў, навюткія падручнікі. Не пісаў бы я пра банальную начную сустрэчу зь нябожчыкам біёлягам, каб увечар наступнага дня мне не затэлефанаваў раманіст Зьміцер Вішнёў і не сказаў, што памерла мастачка Русава. «Спадар Адам (Зьміцер робіць у маім імені націск на першы склад), вы ж яе добра ведалі, таму я й патэлефанаваў…» Сапраўды, так, я выдатна ведаў Люду Русаву й зьвяртаўся да яе — Люд.

2010–1969. Рыса

Калі я блізка пазнаёміўся зь Людай Русавай у 1973 годзе, яна сядзела пад сваёй карцінаю «Пакараньне сьмерцю нарадавольцаў» і пруткамі вязала шалік. Люда ўсё жыцьцё вязала сабе шкарпэткі, рукавіцы, шапкі, шалікі… Яна мерзла й вязала цёплыя рэчы. Змрочныя нарадавольцы ў доўгіх белых кашулях стаялі пад вісельняю на высокім эшафоце. Неба над змагарамі за лепшую долю й волю было нігілістычна-бэрлінска-сіняе, кашулі на змагарах былі бела-залацістыя, палатняныя. Нарадавольцы мерзьлі пад бясконца-халодным бясхмарным небам. Люда вязала й чакала разам са сваімі намаляванымі нарадавольцамі ката й сьмерці. Чаканьне сьмерці было для Русавай натуральным працэсам, як вязаць і мерзнуць. Сваё чаканьне яна ператварыла ў акцыю. Усе, хто ведаў Русаву, чакалі яе сьмерці, разьвіталіся й зноў чакалі. Усе так доўга чакалі сьмерці, што, дачакаўшыся, не паверылі ў яе праўдзівы прыход. «Яна сапраўды памерла?» — «Гэта чарговая акцыя, ці ня акцыя?» — «Ты яе мёртвай бачыў?» Пра сьмерць Люды Русавай мяне перапыталі некалькі разоў. Я запэўніў усіх, што Русава сапраўды згасла, што працэс згасаньня завершаны. Сьмерць-мужчына-кат наведаў яе. Люды больш няма. Нарэшце, зноў накрэсьлена выразная рыса паміж жыцьцём і сьмерцю. Зноўку ёсьць рыса паміж жыцьцём Русавай і яе мастацтвам. Люда старанна й пасьлядоўна выцірала рысу паміж рэчаіснасьцю й мастацтвам, выцірала-выцірала, але так і ня выцерла да канца.

2010–1978. Шымрук

Люда Русава вучылася ў тэатральна-мастацкім інстытуце на манумэнтальным аддзяленьні мастацкага факультэту. Вучылася зь вялікімі складанасьцямі, бо росьпісы й вітражы цяжкія ў вытворчасьці, а менавіта іх вучылі выштукоўваць на манумэнтальным аддзяленьні. З трыццаці студэнтаў сярод манумэнталістаў было тры дзяўчыны. Яны зьявіляліся, бо іх бралі за пол, а не за здольнасьці. Павінны быць жанчыны, і яны былі: Карэлкіна, Шымрук і Русава. Вучыцца ў інстытуце было так складана, што, напрыклад, у групе Русавай на чацьвертым курсе засталася адна Русава. Каб неяк выправіць сытуацыю, да Русавай перавялі дваіх халтуршчыкаў з аддзяленьня інтэр’еру. Русава малявала похвы й спэрматазоіды, сьпіралі й яйцы. Яна малявала ў духу пазьнейшых узораў нямецкага экспрэсіянізму Ота Дыкса й Ганса Грундзіга. Яна малявала апантана, адчайна, па-вар’яцку. Выкладчыкі маўчалі. Яны ненавідзелі Люду Русаву, але яны не маглі яе выгнаць, бо яна засталася адна з тых, хто паступіў. Выгнаць яе азначала паказаць сваю слабасьць як пэдагогаў. Выкладчыкі замест Русавай выгналі яе сяброўку — Шымрук. Гнюсны ўчынак. Канешне, Шымрук таксама малявала разяўленыя похвы ды гнілыя яблыкі ў руках сУчасных Еў. На фоне сацрэалістычных карцінак з лабатымі Ленінымі ды манернымі камсамольцамі гнілы яблык у руцэ біблейскай Евы глядзеўся дысыдэнцтвам. Але выганяць Шымрук замест Русавай было мярзотнасьцю. Выгналі. Русава сказала, што для Шымрук так нават і лепей. Сапраўды, яна кінула мастацтва, зажыла ціхім і звычайным чынам. Казалі, што Шымрук знайшла сваё шчасьце. Ня веру, але дапускаю й такую вэрсію са знойдзеным шчасьцем у лёсе Шымрук. Русава свайго шчасьця не знайшла. Дакладна: не знайшла. Ахвяра ў выглядзе Шымрук была дарэмнай, як і большасьць нашых ахвяр.

1977. Ван Гог

Выкладчык акадэміі мастацтваў Вашчанка сказаў сваёй студэнтцы Русавай: «Ты думаеш, што ты Ван Гог? Ты — не Ван Гог!» Русава падумала, што Вашчанка памыліўся. Ён і сапраўды памыліўся, калі пачаў параўноўваць Людку Русаву зь непараўнальным Ван Гогам.

1978. Адзнака

Дыплёмным праектам Русавай у тэатральна-мастацкім інстытуце быў эскіз росьпісу на пляфоне опэрнага тэатру. На ўвесь пляфон Люда намалявала жаночую похву. Мастачка крыху замаскавала похву пад неба ў аблоках, а спэрматазоідаў пераапранула ў касманаўтаў. Маскіроўка была вельмі ўмоўнай, але і похва была досыць схематычная, але ўсё ж пазнавальная. Выкладчыкі зрабілі выгляд, што не пазналі разяўлены на ўвесь тэатральны пляфон жаночы полавы орган. Выкладчыкі паразважалі пра касмагонію й паставілі Русавай за дыплёмны праект найвышэйшую адзнаку.

1979. Каханкі

«Мне патрэбна прапіска ў Менску. Мне патрэбны замовы ў мастацкім камбінаце. Мне патрэбны грошы, майстэрня й жытло. Адамчык, я пайшла б у каханкі да якога з заможных мастакоў. Не сумнявайся! Але ў іх няма каханак! Якая каханка можа быць у Савіцкага? А ты можаш уявіць Вашчанку з каханкаю? А ў Кішчанкі? Зрэшты, у Кішчанкі можа быць каханка, але гэтая каханка пасьля першага сэксу зробіцца жонкаю. Нашы старыя мастакі нічога не разумеюць у каханьні, нічога ня ведаюць пра ўтрыманак, нічога… Яны і ў мастацтве нічога не разумеюць. Пэцкаюць палотны, каб зарабіць… Ты мне дапаможаш?» — пытаецца ў мяне Люда Русава. Ідзе сьнег. Мы стаім на праспэкце, каля сувэнірнай крамы «Купалінка». Сьнег густы, блакітны, цёплы… «Паспрабую!» — «Не спрабуй!»

2010–1984. Мая апошняя карціна

Жывапіс я кінуў. Можна інакш сказаць… Жывапіс на доўгі час пакінуў мяне. Я перастаў пісаць карціны. Замоў на карціны не было. Ніхто іх не купляў. На выставы мае палотны не траплялі. Я заняўся літаратураю й графікай. Карціны? Тут і зьявілася Русава… Трэба рабіць альтэрнатыўную выставу! Трэба пісаць карціны! Усе нашы дамовіліся напісаць па натурморту да выставы! У мёртвай краіне трэба зрабіць жывую акцыю, прысьвечаную натурмортам! На апошнім закліку мы спыніліся. Я паабяцаў напісаць карціну для Люды Русавай. Гэта быў жывапіс на палатне, які імкнуўся зрабіцца графікаю, а тая, у свой час, намагалася пераўтварыцца ў літары… Мая апошняя карціна называлася «За два імгненьні, як чымсьці стаць…» Карціна і зараз вісіць у маёй кватэры, на ёй няма ні подпісу, ні прысьвячэньня, ні даты… Трэба дааформіць яе, дарабіць, бо палатно, замазанае фарбамі, так і не дасьпела за дваццаць пяць гадоў да паўнавартаснай карціны. Тое палатно не дасьпела, яно дасьпявае. А я зноўку вярнуўся да жывапісу, ці жывапіс вярнуўся да мяне… Зноў была напісана карціна для Люды, блакітнае палатно называецца «У белым доме, ля сіняй бухты…».

1986 (?). Фотаальбом

Люда любіла кнігі. Яна шмат разоў спрабавала сабраць сваю творчасьць у альбом, у сшытак, у кнігу… І толькі аднойчы ў яе атрымалася зрабіць уласна кнігу, сваю фотакнігу пра вандроўку па Дняпры з Магілёва ў Кіеў. Яны паплылі ўтраіх: Люда й два Ігары — Надашкевіч і Кашкурэвіч. У Кіеўскім моры яны думалі, што патонуць. Усчаўся вецер, узьняліся хвалі, човен іх быў якраз пасярэдзіне штучнага, але вялікага мора. Сяк-так Ігары зь Людаю выплылі.Ператрухалі яны моцна. Там, на беразе штучнага мора, і скончыўся слаўны паход украінкі і двух беларусаў. Там і задумаўся фотаальбомчык. Вярнуліся й зрабілі. Альбом дзівіў нешматлікіх гледачоў эратычнасьцю. Ігары бессаромна разгульвалі па прыдняпроўскім пяску, трасучы чэлесамі. Паход па Дняпры, фотасэсіі ды кніга — адзін з найбольш удалых праектаў Русавай.

P. S.
Ці захаваліся фотаальбом і здымкі з той вандроўкі? Ня ведаю.

1987. Скульптура

З усіх скульптурных аб'ектаў, якія зрабіла Люда, найбольш мяне ўразіла скрыня. У той скрыні былі вылепленыя з чорнага плястыліну полавыя органы Люды й яе тагачаснага мужа Ігара. На вылепленых і засунутых у фанэрную скрыначку органах былі сапраўдныя валасы. Люда згаліла валасы з лабкоў (свайго й мужавага) ды ўпрыгожыла імі інтымны твор. Скрыначка адчынялася толькі для сапраўдных аматараў мастацтва. Скрыначка з плястылінавымі органамі жыла ў вясковай хаце Люды ды Ігара. У гарадзкую кватэру Люды Русавай скрынка не перавезлася.

1992. Чалавек-функцыя

«Ты паглядзі на іх. На сьпіны, пакрытыя непрабіўным салам, на вусікі-нітачкі прусачыныя, на чуйныя вушы, на алейны бляск у хіжых вачах… Не мастакі яны! Ня людзі яны… Суцэльная камбінаторыка й функцыя! Яны функцыянуюць! Іх наканаванасьць у бесьперапынным функцыянаваньні! Ненавіджу чалавека-функцыю. Такі не жыве, ня любіць, не стварае — толькі функцыянуе. Ты, Валодзя, можаш ператварыцца ў такога. Мы сустрэнемся, і я спытаю… Функцыянуеш, Адамчык? Што адкажаш? Ты адкажаш… Жыву! А я пачну сьмяяцца…» — Люда пачынае сьмяяцца гучна й тэатральна. Люда Русава любіла жыць тэатральна.

2010–1996. Артыстызм

У кожнага, хто старанна вучыўся ў тэатральна-мастацкім інстытуце, зьяўлялася жаданьне паспрабаваць сябе ў ролі артыста… Ня важна, куды ты паступіў: на скульптуру ці на прамысловы дызайн, на кніжную графіку ці на банальны карцінны жывапіс, — раней ці пазьней ты абавязкова апынаўся на сцэне ці на здымачнай пляцоўцы, а там ужо як карта ляжа. Мастакі ніколі не прайгравалі на сцэне ўласна артыстам, прынамсі ў сьценах тэатральна-мастацкага інстытуту, а далей… Далей мала хто з мастакоў пераходзіў у прафэсійныя артысты ці тэлевізійшчыкі. Мастакі заставаліся мастакамі, артысты — артыстамі. Але мастакам хацелася давесьці сваю перавагу зноў і зноў. А тут якраз новы жанр мастацтва зьявіўся — пэрформанс. І можна самому напісаць маленькую п'есу, і можна сабраць публіку й тую п'есу самому ці зь сябрамі хуценька сыграць. Люда Русава пісала п'ескі, сама іх прылюдна выконвала. У свае п'ескі яна спрабавала ўкладаць вялікую колькасьць розных сымбаляў і сэнсаў. Сэнсы й сымбалі не ўкладаліся. Русава заставалася малавядомай артысткай. Яна заставалася й засталася да канца жыцьця малавядомым мастаком. Яна так хацела, каб яе пазнавалі на вуліцы, а яе не пазнавалі ні на вуліцы, ні ў мэтро. У нешматлікіх інтэрвію Люда казала, што ня хоча быць знакамітай і пазнавальнай артысткаю. Какетлівая жаночая хлусьня. У Люды Русавай не атрымалася быць знакамітай пры жыцьці. Наўрад ці ў яе гэта атрымаецца й пасьля сьмерці. Але яе жыцьцё, ператворанае ў артыстычны пэрформанс, было цяжкае, цікавае й зьмястоўнае.

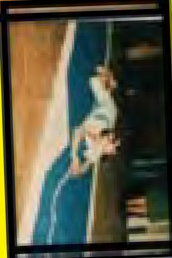
1999. Прах Шыдлоўскай

У Русавай быў муж — Ігар Кашкурэвіч. А ў Ігара таго была яшчэ да Русавай першая жонка — Алена Шыдлоўская. Усё, што прырода недадала Русавай, яна шчодра насыпала Алене. У Шыдлоўскай былі цудоўная смуглявая роўна-залацістая скура, ружовыя пазногці, вялікія роўныя бела-белыя зубы, малінавыя вусны, плястычная пастава, доўгія ды густыя валасы… Шыдлоўская была азіяцкай прынцэсаю, татарскай вядзьмаркаю, беларускай русалкаю, намацальнай і мажорна-жывой. Алена нарадзіла ад Ігара дачку. Ігар кінуў Алену й узяў сабе Люду Русаву. Люда не любіла Алену Шыдлоўскую, яна нагаворвала на яе, кляла яе й у рэшце рэшт пракляла зусім. Яна яе пракляла так, што Шыдлоўская памерла. Канешне-канешне, Алена магла памерці й без праклёнаў Русавай, урачы запэўнілі ўсіх, што ў сьмерці вінаваты анталягічны рак. Дачка спаліла маці, а прах з падмаскоўнага гарадка прывезла ў Менск. Яе бацька — Ігар — тым часам жыў ужо ў трэцяй жонкі, недзе пад Бэрлінам. Дачка прынесла прах Шыдлоўскай у кватэру Люды Русавай. Тая патэлефанавала мне: «Што рабіць з прахам?» Вядома-вядома, каб я жыў у рамантычнай японскай аповесьці, мы б з Русавай і дачкой Алены Шыдлоўскай пайшлі б на бераг суворага й няветлівага мора ды разьвеялі б попел у халодных вятрах. Але мы ўсе былі ў Менску. «Люда, ты ня ведаеш, што рабіць з прахам! Ты ня ведаеш, што зь ім рабіць! Ты проста ня возьмеш прах. Адмовіся браць… А дачка? Дачка стане дарослай і ўсё зробіць правільна з прахам сваёй маці. Што б яна ні зрабіла, усё будзе правільна! Павер мне! Усё будзе правільна…»

1999. Адзіны фотаздымак

«Чым займаесься, Люд?» — «Фатаграфуюся! Знаходжу хлопчыкаў, і яны мяне фатаграфуюць. Ад сучаснага мастака застаецца адзін фотаздымак, гэта ў лепшым выпадку. У горшым выпадку ад яго не застаецца нічога. Цікава… Што застанецца ад мяне? Які здымак?







ОБ

М

ОБ

перформанс "ОБРАТНО".
01.05.1997, галерея "6-ая линия", минск

1/ ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ старое напольное зеркало – 210см х 70см
2/ бархатная черно-синяя драпировка – 300см х 250см
3/ мумифицированное письмо – 2шт. х 150см х 130см/лен, синий акрил/
4/ мумифицированный знак вибрации – 1800см х 150см/лен, синий акрил/
5/ бронзовый сосуд из буддийского храма, наполненный водой
6/ камень-лазурит, перевязанный бинтом
7/ бинт – 2000см
8/ бело-голубой комбинезон
9/ текст – формат А-4/голубая бумага/
10/ тот же текст в зеркальном отражении,...

...искусство – великолепная игра,
искусство – великое откровение...

...возвышенное может быть таким восхитительным, что не выдерживает силы контраста, испытывая себя, становится страшным, жутким и погибает, память умирает от боли, а душа шепчет судьбе – спаси, спаси...

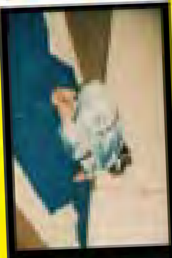
перформанс "ОБРАТНО",
01.05.1997, галерея "6-ая"

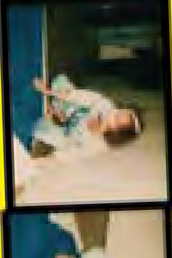
людмила русова

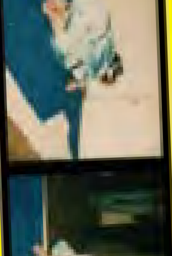
1/ ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~

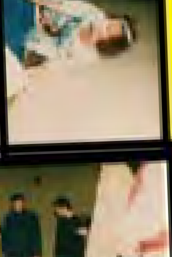
ОБ

ОБ

















Людміла Русава. Лічбавыя маніпуляцыі: **Мак Разанаў**

Фатаграфуюся, разглядаю здымкі, са здымкаў раблю паштоўкі… Хочаш, я падару табе свае паштоўкі? Трымай. Як яны табе? Можаш не напружвацца… Я ўсё ведаю сама, яны ўсе харошыя хлопчыкі, яны выдатныя хлопчыкі, яны цудоўныя хлопчыкі, а здымкі ў іх хераватыя, херовыя здымкі, здымкі хуёвыя! У цябе шмат добрых здымкаў, у цябе выдатны фатограф, табе шанцуе, Адамчык. У цябе ёсьць нават мае добрыя здымкі. А мне ніколі не шанцавала, але я фатаграфуюся й фатаграфуюся».

1999. Валасы

У яе былі кепскія валасы. Яна іх стрыгла, фарбавала, згольвала… Яна зьдзекавалася ня толькі са сваіх валасоў, але зьдзек над валасамі быў навідавоку… Таму чужыя людзі запомнілі яе ў шапачках ды хустачках. Таму й самы знакаміты пэрформанс Люды Русавай быў зьвязаны з валасамі… Аёй-аёй! Выбачай! Я прадам наперад інтрыгу пэрформансу! Ніхто нікога не забіў! Ха-ха-ха! Цяпер адпачатку… Па горадзе папаўзьлі чуткі, што падчас чарговага пэрформансу Русава адсячэ нейкай дзеўцы галаву. Маўляў, дзяўчынка вырашыла скончыць жыцьцё самагубствам менавіта ў час мастацкага дзеяньня. Народ сабраўся. Русава адсекла асыстэнтцы валасы. Люда заўжды замахвалася на ролю ката, а скончала гульнёю ў цырульніцу. У гэтым наогул слабкасьць пэрформансу як такога. Кепскі сцэнар, падманы, кепскі актор, мастачкоўская сцыклівасьць, калі замест крыважэрнага чалавека-забойцы мы бачым цырульніцу-няўмеку. Сорам ахоплівае гледачоў. За Русаву мне было сорамна шмат разоў, было сорамна за яе лысую любімую галаву.

2000. Пакет з прадуктамі

Добра, калі ў цябе ёсьць чалавек, да якога можна занесьці пакет з прадуктамі. Добра, раз той чалавек не адмаўляецца браць у цябе звычайны харч. У гэтым ёсьць вялікі патас жыцьця. Ты заходзіш у краму, купляеш хлеб, крупы, алей… Некалькі такіх пакетаў я занёс і Людзе Русавай. Ніякіх абавязкаў у нас не было. Ні яна мне нічога не абяцала, ні я яе ні пра што не прасіў. Усе нашыя страсьці даўно згарэлі й зрабіліся халодна-блакітным попелам. «Ты пазвоніш?» — пыталася Русава, калі я сыходзіў. «Пазваню», — казаў я. І званіў, і слухаў нейкія глупствы, пазапісваныя на аўтаадказчык. Калі мне надакучвала слухаць аўтаадказчык, я купляў прадукты, складаў у пакет і ехаў да Люды Русавай. Добра, калі ў цябе ёсьць ча… Добра, калі ён у цябе быў.

2002. Зайздрасьць

Люда любіла зайздросьціць. Яна зайздросьціла мужчынам, бо яны — мужчыны. Зайздросьціла здаровым, бо — здаровыя. Яна зайздросьціла нават пасрэдным мастакам, калі яны набывалі вядомасьць. Люда зайздросьціла Марачкіну, бо ягоную карціну насілі па праспэкце. Яна зайздросьціла Пушкіну, калі той прывёз тачку з гноем да прэзыдэнцкага палацу. «Што ты ім зайздросьціш? Хіба ты лічыш іх мастакамі, лепшымі за цябе?» — пытаюся. «У іх атрымліваецца зрабіць акцыю. У іх атрымліваецца сваім жэстам сабраць вакол сябе вялікую колькасьць публікі. У іх атрымліваецца…» — «Займайся палітыкай, удзельнічай у шэсьцях, стварай партыю… Ня будзеш! Ніжэй за цябе! Тады чаго зайздросьціш?» — «Проста так! Зайздрошчу, бо мне зайздросьціцца!» Некалі Люда Савіцкаму й Кішчанку зайздросьціла, бо ў іх вялікія замовы на сьценапісы. Зайздросьціла, але розных Ленінаў і камсамольцаў з камуністамі не малявала, бо не яе. Зрэшты, буду шчыры й скажу… Люда не змагла б намаляваць Леніна так, каб ён спадабаўся начальству й народу. Варта ўдакладніць: начальства й народ маюць аднолькавы пасрэдны густ. Тое самае ў Люды было й з антыленінскімі ды антыкамуністычнымі вобразамі… Люда заўжды была элітарнай, снобскай, зайздроснай (ледзь не напісаў «сучкай»!) мастачкай. А яшчэ яна была досыць баязьлівай, каб ладзіць палітычныя акцыі ды выходзіць на несанкцыянаваныя вулічныя шэсьці. Яе рэвалюцыйнасьць заўжды абмяжоўвалася інтэр’ернай прастораю.

2006. Тры цыгарэты

Яна шмат курыла, не выпускала з роту цыгарэту. Колькі яе ведаў, Русава ўвесь час паліла перасушаны тытунь. Яна купляла цыгарэты блёкамі, распакоўвала пачкі й сушыла іх. Тытунь перасыхаў, рабіўся порсткі й крохкі. Люда падоўгу разьмінала цыгарэту. Яна ўслухоўвалася ў яе шархатаньне й патрэскваньне. Прыпальвала. Набірала поўныя грудзі гарачага, пякучага й жорсткага дыму. «Ха-а-а!» — казала Люда нялюбаму сьвету й адгароджвалася ад яго дымным воблакам. У час нашай апошняй сустрэчы мы сядзелі на лаўцы, што ў алеі на вуліцы Леніна. Было цёпла й сонечна, можна было доўга сядзець на лаўцы й нясьпешна курыць. Мы больш курылі, чым гаварылі, бо хто-хто, а мы пасьпелі сказаць адно аднаму ўсё, што трэба было сказаць. Падчас нашай апошняй сустрэчы Люда разьмяла ў пальцах тры цыгарэты.

2010. Сьвіное лёгкае й кот

Цяпер, калі Русавай няма сярод жывых, можна задаць адно важнае пытаньне пра ўсё яе жыцьцё… Каго любіла Людміла Русава? Яна любіла ката. У Люды быў кот вялізарны, самаўпэўнены, гаспадар. Безумоўна, кот быў гаспадаром у майстэрні-кватэры мастачкі Русавай. Дзеля яго Люда езьдзіла па два разы на тыдзень на Камароўскі базар у мясныя рады, каб прывезьці свайму любімцу сьвіное лёгкае. Кот упадабаў лёгкае, ён яго праг нават больш за нырку. Зазвычай кот ажно калоціцца, калі яму выкладаюць сьвіную нырку, а гэты жадаў цёплага сьвежага яшчэ ўсё сёньняшняга лёгкага. Як звалі ката Люды Русавай? А так і звалі — кот Русавай. У рэальным жыцьці гэта быў і не адзін кот, гэта было некалькі катоў у жыцьці Люды, але пасьля яе сьмерці ўсе каты зьліліся ў адзінага самазадаволенага, самаўпэўненага, самазахопленага ката, які прагна жарэ сёньняшняе лёгкае.

2010. Час Малевіча

Яна жыла ня ў нашым і не ў сваім часе, яна жыла ў дзясятых, у дваццатых і ў трыццатых гадах дваццатага стагодзьдзя, жыла побач з Казімірам Малевічам. Квадраты, крыжы, кругі, трохкутнікі перасьледавалі Русаву. Яна зьбірала й разбурала свае геамэтрычныя кампазыцыі, нібыта супрэматыстка й вучаніца Малевіча. Калі ў Казіміра Малевіча ёсьць праясьненасьць і крыштальнасьць, дык у Русавай паўсюль панавалі змрочнасьць і дэструктыўнасьць. Яе палеміка з Малевічам так нічым і ня скончылася. Люда нешта ўсё казала



свайму непараўнальнаму Казіміру, але ён яе не пачуў. А так, як большасьць з прамоўленага Людмілай Русавай было адрасавана Казіміру Севярынавічу Малевічу, яе мала хто слухаў ды чуў наогул.

2010. Незадаволенасьці й сьмех

Яна была незадаволеная заўсёды й паўсюль. Русавай не падабаліся: імпэрыя, дзе яна жыла; горад, дзе даводзілася працаваць; майстэрні, дзе пісаліся карціны; установы, дзе змушана была вучыцца; цела, у якім жыла душа мастака; пол! Таму ўсё навокал падлягала разбурэньню й рэвалюцыйнаму пераўтварэньню. Імпэрыю трэба было разбурыць! Горад неабходна пераназваць, перапланаваць ці, у крайнім выпадку, перафарбаваць! Цела варта было трымаць у чорным панцыры! Ад полу неабходна было адмовіцца! Русава пасьлядоўна пазбаўлялася ад сваіх незадаволенасьцяў. Яна зрабіла ўсё, што толькі магла, каб струхнелая й маразматычная імпэрыя абрынулася ў незваротную бездань. Праекты па перастварэньні гарадзкога асяродзьдзя засталіся адно праектамі, але яны былі намаляваны й накрэсьлены. Русава стрыглася «пад нуль» і галіла валасы на ўсім целе. Апраналася ў шэрае й чорнае. Нават белыя капелюшы й нагавіцы на Людзе Русавай выглядалі чарнейшымі за рэвалюцыйна-чорныя. Пра пол, пра сваю прыналежнасьць да жанчын Люда выказвалася з пагардлівай усьмешкай. Яна сьмяялася сухім, гістэрычным, тэатральным сьмехам. Яна сьмяялася заўсёды, паўсюль і з усяго на сьвеце.

2010. Архангельская

Большасьць мастакоў піша й чытае вершы. Большасьць зь іх захапляецца паэзіяй. Праўда, праўда. Але, чытаючы тэксьцікі, напісаныя мастачкаю кшталту Люды Русавай, карціць зрабіць абагульненьне: мастакі не разумеюць паэзіі. Вядома, гэта ня так. Далёка ня кожны мастак возьме пашлаваты ў сваім штучным і запозьненым дысыдэнцтве псэўданім Архангельская. Далёка ня кожны пачне пакрэмзаную й размалёваную паперу выдаваць за авангардную паэзію. Русава зрабіла менавіта так. Яна ўзяла псэўданім Архангельская, бо нарадзілася ў Архангельскай вобласьці. Пад гэтым псэўданімам выдала том з абракадабрычнымі тэкстамі ды паспрабавала прадаць гэта ўсё за паэзію. Акцыя выглядала драматычна... Зрэшты, усё зробленае Русавай глядзелася й глядзіцца драматычна. Але акцыя з гульнёю ў паэзію была ганебнай паразаю. Выдадзеныя кнігі так і засталіся ляжаць мёртвым грузам у аднапакаёўцы аўтаркі. Дзіўна, але ў Люды хапіла мужнасьці прызнаць паразу. Зазвычай у такіх выпадках людзі не прызнаюць правал, яны абвінавачваюць навакольле ў дурасьці ды тупасьці. Русава пагадзілася, што яна не паэт. Прынамсі, у нашых размовах яна з гэтым пагаджалася лёгка… Згарэла, ачахла, астыла, халодны попел… У кнізе тэкстаў Архангельскай ёсьць толькі халодна-шэры попел, агню тамака няма, ніводнага пялёстка.

2010. Пра парадаксальнасьць

Люда была прадказальнай, а не парадаксальнай, як ёй гэта бачылася. Яшчэ ў юнацтве Люда Русава абсалютызавала акт творчасьці. Жыцьцё без мастацтва й жыцьцё па-за мастацтвам яе не цікавіла. Нават сэкс яна спрабавала падпарадкаваць мастацтву, нават сьмерць ёй бачылася творчым зьдзяйсьненьнем. Таму жыцьцё Люды Русавай часьцяком выглядала бязглуздым, недарэчным, выглядала плястылінавай нялепіцаю. Нібыта яна паспрабавала падужацца з багамі, паспрабавала з тлену вылепіць форму й удыхнуць у штучна вылепленае цела жывую пульсацыю. Не атрымалася! Плястылін застаўся сабачым тлушчам. Чорны плястылін застаўся ў руках Русавай чорным плястылінам, што прадказальна.

2010–1973. Сур'ёзнасьць

Яна спрабавала быць сур'ёзнай. Яна дзеля сваёй уяўнай сур'ёзнасьці манціравалася зь вялікімі мастакамі-папярэднікамі, кшталту Малевіча й Ван Гога. Яна манціравалася з Ван Гогам, а трапляла ў кампанію да прафэсара Міхася Раманюка, які жартам паабяцаў яе ўвекавечыць за першы беларускі пэрформанс. Дзеля той жа сур'ёзнасьці Люда Русава адмаўлялася супрацоўнічаць з пэрыядычнымі выданьнямі для масавага спажыўца, а ў выніку пра яе пісалі ў тупых прафкрытыністычных выданьнях куртатаслоўныя ідыёткі. Са сваёй напышлівай сур'ёзнасьцю Люда выглядала трагікамічна. У выніку яе сур'ёзнасьці ўсім зрабілася цяжка глядзець на хворую, злую, неадэкватную, старую бабку. Ад Люды адвярнуліся яе вучні й сябры, яе ўсе пакінулі. Яна памерла сам-насам са сваёй неўтаймаванай сур'ёзнасьцю.

2010. Форма Русавай

Калі б у мяне стаяла задача выказаць праз адно-адзінае слова ўсё творчае жыцьцё пэрфармансысткі Русавай, я б прамовіў «нішчыміца». У ім ёсьць і аскеза, і шчымлівасьць, і нішто, і нікчэмнасьць, і жабрацтва, і жаноцкасьць, і тутэйшасьць, і гаротнасьць, і лёс… Уся доўгая й вялікая творчасьць Людмілы Русавай — нішчыміца.

2010. Басаў

Ці ставілася Люда Русава да якога з жывых менскіх мастакоў добра? Ці любіла яна чужы менскі жывапіс? Ці было жыцьцё якога зь менскіх мастакоў ёй за прыклад? Так. На ўсе гэтыя пытаньні ёсьць станоўчы адказ, бо Люда паважала Ізраіля Басава, які



Людміла Русава. Праект Т, 1995. Лічбавыя маніпуляцыі: **Мак Разанаў**

моцна вылучаўся з натоўпу сквапных, нікчэмных, баязьлівых пэцкуляў зь іх сацыялістычным рэалізма-маразмам, зь іх саюзам і камбінатам па вытворчасьці халтуры, з ордэнамі-прэміямі-званьнямі… Басаў паставіў каштоўнасьць уласна жывапісу вышэй за прыстасавальніцтва. Басаў не выкарыстоўваў свой талент жывапісца, свае здольнасьці мастака дзеля атрыманьня сацыяльных выгодаў. Ён не ўхваляў уладу. Басаў быў сумленны мастак. Русава яго паважала й удзельнічала ў падрыхтоўцы й выданьні кнігі пра Ізраіля Басава.



2010. Паштоўка

Калі нехта дасьціпны будзе ўважліва й нетаропка разьбіраць архіў нябожчыцы Русавай, ён можа знайсьці й паштоўку зь відам Барсэлёны, сфатаграфаванай з птушынага палёту. Звычайная паштоўка для турыстаў, такіх прадаецца тысячы… Але ж горад які… Люда выпрасіла ў мяне паштоўку. Яна спадзявалася зьезьдзіць у Барсэлёну, на радзіму мадэрнізму. Такая звычайная мара ўсіх мастакоў-постмадэрністаў у Люды Русавай так і ня зьдзейсьнілася. Шкада. У Люды, як і ў яе папярэдніка мадэрніста Пікаса, быў блакітны пэрыяд. Блакіт на палотнах Пабла Пікаса зьявіўся менавіта ў Барсэлёне. Месячнае сьвятло, блакітны горад пад поўняю, могілкі, пахавальныя шэсьці, журба — матывы, якія пісаў Пікаса ў Барсэлёне. Люда мусіла гэта пабачыць. Але ня лёс… Ня лёс…

2010. Блакітная зямля

У перадапошні дзень вясны, а дзясятай раніцы памерла Люда Русава. У першы дзень лета а дванаццатай пачалася яе крэмацыя. Хай зямля ёй будзе нябесна-блакітным (як яна хацела!) пухам.





62

Людміла Русава. Я — савок…, 1986. Фатаграфіі: Сяргей Ждановіч

On Artist

Luda Rusava

2010–1969. The Line

When I met Luda Rusava in 1973, she was sitting beneath her painting Execution of Narodnaja Vola Members and knitting a scarf. Luda used to get cold and knit warm things. The gloomy Narodnaja Vola members in long white shirts were standing under the scaffolds, the sky above them nihilistically Berlin blue, their linen shirts white and golden. They were getting cold under the infinitely cold cloudless sky. Luda was knitting and waiting for death together with them. Waiting for death was as intrinsic for her as knitting and getting cold. She turned it into an artistic performance. Everyone who knew Luda Rusava had expected her to die for such a long time that when it finally happened they did not believe it was true. Luda is dead, and a distinct line has been drawn between life and death. Then again, there is a line between Luda's work and her life. Painstakingly and consistently, she tried to wipe away the line separating reality and art, but did not manage to wipe it away completely.

1986 (?). The Album

Luda loved books. Time and time again she tried to collect her works in an album or a book. It was only once that she succeeded in making an album of photos from a rowing trip along the Dnieper. When the Kyiv Sea got rough, Luda and her two companions, Ihar Nadaskievic and Ihar Kaskurevic thought they were going to drown. It was there that they decided to make an album. It surprised its few viewers with its eroticism. The trip along the Dnieper, the photosessions and the album were among Luda Rusava's most successful projects.

2010. Malevic's Time

Luda Rusava did not live in our or her time, she lived in the 1910s – 1930s, next to Kazimir Malevic. She was haunted by squares, crosses, circles and triangles. She used to put together and ruin her geometrical compositions, as if she had been a suprematist and a student of Malevic's. Where Kazimir Malevic was lucid and crystal clear, Rusava's works were totally gloomy and destructive. Her debate with Malevic ended up nowhere. Luda kept saying something to her unsurpassable Kazimir, but he did not hear her. Since most of what Ludmila Rusava said was addressed to Kazimir Malevic, very few people listened to and heard her.

2010. On Paradoxes

Luda was predictable rather than paradoxical. When she was young, the creative act meant everything to her. Life without or outside art did not matter. For Rusava, even sex should be guided by art and even death appeared as a creative achievement. That is why her life often looked absurd and weird, like some plasticine nonsense. She sort of tried to challenge the gods, creating a form and breathing life into an artificially made body. She failed, black plasticine remaining black plasticine in her hands, which was predictable.

2010. Rusava's Form

If I had to sum up all creative life of performer Rusava in one word, I would call it denial. It embraces asceticism, heartbreak, nothing, worthlessness, poverty, femininity, the local character, despair and destiny. Ludmila Rusava's rich and long creative life was a total denial.

Adam Hlobus

LUDA

1987. The Sclulpture

Of all Luda Rusava's sculptures, I was most impressed by the box. It contained Luda's and her husband's genitalia made of black plasticine and adorned with their pubic hair. The box was opened only for true art lovers. It lived in Luda and Ihar's country cottage but did not move to Luda's flat in the city.

1992. A Human Fuction

'Just look at them, at their backs with a thick layer of lard, at their cockroach moustaches, their sensitive ears, the oily gleam in their rapacious eyes! They are not artists! They are not humans... They simply function! Infinite functioning is their destiny. I hate the human function, which neither lives, nor loves, nor creates anything but simply functions. You can turn into one, too. One day when we meet, I will ask you, 'Are you functioning?' You will say you live! And I will burst out laughing.' Luda burst out laughing loud in a theatrical manner. She loved living in a theatrical manner.

2010–1996. A Gift for Acting

Everyone who studied at the Academy of Theatre and Art had a go at acting. When a new genre of artistic performance came to life, Luda began writing little plays and performing them in public. She tried to inscribe lots of symbols and meanings into them, but the symbols and meanings wouldn't be inscribed there. Rusava remained a little known artist. But her life, turned into an artistic performance, was hard, interesting and meaningful.

64

ART RE-EXPORT

Лісты зь Лёндану

Фараон Жыжаль

Графіка: **Уладзімер Лапо**. Без назову. Лічбавыя маніпуляцыі: **Мак Разанаў**

ХАРЧОВЫ ЛАНЦУГ

Прыйшла вясна, і мяне пачалі выводзіць з аддзяленьня ў іншы будынак, дзевяціпавярховы сылікатнік — з гэтага будаўнічага матэрыялу была зробленая ўся вар'ятня.

Касавокая прафэсарка, што прывозіла студэнтаў з мэдінстытуту, абрала менавіта мяне, бо, па-першае, у гісторыі хваробы пералічваліся ўсе галоўныя сымптомы шызафрэніі, а па-другое, я шчэ мог і размаўляць і ўвогуле ўвасабляў трыюмф псыхіятрыі: даволі борздка (каб укласьціся ў тры стандартныя месяцы шпіталізацыі, што зьяўляліся абсалютным мінімумам для захворваньня гэткага кшталту) ішоў на папраўку.

Пытаньні задавалі дурнаватыя:

— Як, — маўляў, — захварэлі?

— Чытаў зашмат кніг па філязофіі! — дурнавата адказваў.

Аднойчы ў ложку абліваўся потам на інсуліне, і зайшла студэнтка — пэрсанальна пагутарыць, дадаць больш падрабязнасьцяў у сшытак. Выдатніца, мабыць, млосная такая была...

Пазьней увогуле пачалі выпускаць на вандроўкі. Зелянела трава, а ў траве ў вялікай колькасьці ляжалі зьнешне задаволеныя й апатычныя каты. Адкуль іх столькі разьвялося й хто іх гэтак карміў, было загадкава. Амаль усе звычайна спалі й не зьвярталі аніякай увагі, нават калі прайсьці побач.

Тлушчэзныя дзікія каты ігнаравалі сусьвет. Хтосьці карміў іх аб'едкамі са сталовак, альбо харчаваліся на катлапункце? Аднойчы, падыйшоўшы бліжэй да сьценаў аддзяленьня, убачыў рознакаляровыя таблеткі й капсулы псыхатропаў. Больш сьвядомыя шызы выкідалі лекі ў форткі. Некаторыя таблеткі, калі разламаць абалонку й кінуць у ваду, пагрозьліва шыпелі й пускалі бурбалкі — нейкі ўнутраны экспэрымэнталіст распавядаў. Альбо галапэрыдол, напрыклад...

Усё адно каты не маглі растлусьцець на леках...

Праз некалькі вандровак урэшце заўважыў голуба, што дзёўб тыя самыя лекі, а з травы за ім сачыла галава ката, і ўсё стала зразумела. Нават калі голуб і ўзьлятаў, то, пасядзеўшы на аблюбаваным карнізе з поўгадзіны, валіўся ўніз. На сьняданак, на абед і на вячэру.

СТАЛЯГМІТ І СТАЛЯКТЫТ

У палаце для вострых нумар 13 быў пярэпалах. Я ў ёй правёў толькі адну ноч, але гэта было звышпакутна — усе, акрамя мяне, былі татальнай гароднінай, лямпы гарэлі справа й зьлева на ложках, шызы-эпілептыкі плявалі ў прыпадках крывавай сьліною, вялізны дзяцюк бегаў узад-уперад і крычэў прарэзьліва: «Лепш А і жыць, чым ня А й ня жыць!» — з чым нельга было не згадзіцца. Пазьней яго прывязалі, а пасьля санітар ударыў нагой і зламаў яму сківіцу — лыжка мёду можа сапсаваць бочку гаўна.

Санітар, напампаваны фізкультурнік-садыст, сядзеў у дзьвярах. Да яго вельмі павольна набліжаўся зьнямоганы хворы, што зрабіў зь вялікіх і ўказальных пальцаў бінакуляры, прыклаў іх да лба і, не міргаючы, неадрыўна глядзеў на мэдбрата. Зрыты прышчамі ад гарманальнага дысбалянсу мэдбрат казаў: «Бліжэй, яшчэ бліжэй», — сьціскаючы кулакі-кувалды. Урэшце з усяе моцы ўдарыў у сонечнае спляценьне. Зьнямоганы зламаўся ўдвая й адляцеў ад дзьвярэй. Гэтак паўтарылася тры разы, а потым яго прывязалі. Канешне, гародніна ні на што не паскардзіцца. Азіраючыся назад, можна з упэўненасьцю сказаць, што з тых, хто знаходзіўся тады ў вострай палаце, ня выжыў ніводны.

Уранку была размова з спагадлівай доктаркай, што пагадзілася перавесьці

Фатаграфіі: С. Клепікава

мяне ў менш вэгетатыўную й цішэйшую палату, да інсуліншчыкаў. Можна было хадзіць па калідоры, у прыбіральню, не пытаючыся дазволу, і я часта сядзеў на сафе насупраць вострай палаты альбо шпацыраваў, зазіраючы ў яе, бо галоўнае адбывалася там.

Ї вось лямант, пярэпалах: Жалезны Сумар сядзеў голы на сваім ложку! Тыднямі ён ляжаў у піжамах і не рэагаваў ні на што ўвогуле. Сумар, казалі, было ягонае прозьвішча, а Жалезны — бо ні на што ніколі не рэагаваў. Аднойчы ў ім нешта прачнулася. Са звычайным, абсалютна аэмацыйным тварам ён сеў, зьняў піжаму й павольна пачаў яе разьбіраць нітку за ніткай, а тыя ніткі кідаў пад ложак. Потым ён гэткім жа чынам дэканструяваў штаны й майку. На ўсё гэтае спатрэбілася некалькі сутак. На дзіва, ніхто гэтага не заўважыў: мабыць, крыкі й лямант астатніх маскавалі самотную выспу сканцэнтраванага спакою й мэтанакіраванасьці, а санітар-садыст рэагаваў толькі на мішэні, якія рухаліся. Вэрхал узьняўся падчас доктарскага агляду. Сумар пасьпеў разабраць і майткі й пачаў цягнуць ніткі зь бялізны. Людзі ў белых халатах зазірнулі пад ложак і ўбачылі сталягміт зь нітак. Пад ложкам суседа Сумара, таксама больш-менш ціхага, яны заўважылі вялізны й цяжкі сталяктыт з жавальных гумак. Сусед аддзіраў, дзе мог, скарыстаныя гумкі й, пажаваўшы, клеіў пад ложак.

Сумара прывязалі голага й накрылі бялізнай.





ПА ПЕРНІКАХ

У куце калідору стаяў тэлевізар. Перад ім сядзелі адзінаццаць патэнцыялаў, самых ціхіх і ўважлівых, у асноўным з палат пажыцьцёвых. Пасадзілі іх там паводле доктарскага загаду, дзеля кантакту з вакуумна-катоднай рэчаіснасьцю, з вонкавым сьветам, што нёсься да іх па дроце й па этэры з хуткасьцю сьвятла, і яны сядзелі, моўчкі тапырачыся ў складаную скрынку. Вушы ў аднаго, пад нуль паголенага, варушыліся.

За іхнымі сьпінамі ўзад і ўперад нэрвова й гіпэрактыўна крочыў вельмі высокі, худы й нязграбны патэнцыял у занадта кароткім піжамным строі. Ягоныя чорныя гузікі-вочы бегалі, як тручаныя тараканы ў пошуках вады, і блішчэлі прагай шчырага шаленства. У яго быў цяжкі дзень. У падлетка-даўна зь сёмай палаты быў дзень народзінаў. Прыйшла ягоная маці й прынесла пачастункі, а таксама альбом марак. Хлапец быў задаволены й з выгляду шчасьлівы. Высокі, худы й нязграбны хацеў яго павіншаваць і пацалаваць, а замест гэтага, нечакана нават для самога сябе, балюча ўкусіў таго за нос. Дзіцё адчайна раўло, несуцешна, на працягу шасьці гадзінаў…

Катодна-прамянёвы прыймач паказваў канцэрт Зыкінай. Гэта цалкам адпавядала гештальту. Матрона сьпявала пра расейскія пернікі, смачныя й салодкія. Ніхто, акрамя слухача, што працягваў натапырваць свае вушныя ракавіны, не варушыўся й ніяк не рэагаваў, але ўсе пільна й не міргаючы сачылі за відовішчам.

Раптам даўгі спыніўся, выцягнуў шыю й зусім ужо зачаравана выкаціў свае й да таго пашыраныя чорныя кропкі вачэй на экран. Правай рукой, не павярнуўшы галаву, дакладна адпрацаваным рухам, нібыта Барг, які ўсё папярэдняе жыцьцё праслужыў у касьмічным войску на далёкіх абшарах Млечнага Шляху, ён выхапіў нябачны кулямёт зь нябачнай стойкі, прыклаў яго да пляча й прыцэліўся, рэзка перасмыкнуўшы затвор. Націснуў на курок і пачаў, моцна закалаціўшыся ад аддачы, паліваць нябачнымі кулямі і тэлевізар, і гледачоў. Ён не адпускаў курок, пакуль не скончыліся патроны. Гештальт узяў верх, згодна з рэактыўна-кагнітыўным біхевіярызмам ува ўмовах параксізматычна-рэтракандуктыўнай няжыцьцядзейнасьці.

Перабітыя нічога не заўважылі, ніхто нават не зварухнуўся. Даўгі, худы й нязграбны паставіў кулямёт на месца й зноў закрочыў, падскокваючы, як на калючках.

У ЛЯМПАЧКУ

Ванечка любіў сьвятло. Выглядаў ён вельмі ласкавым і безабаронным, у круглых савіных вачах былі цудоўная дабрыня й лагоднасьць. Невялікага росту, зь няголеным і зморшчаным тварам і з падстрыжанай пад вожыка круглай і шышкастай галавой. Кемлівы.

Асабліва любіў ён лямпачкі, што гарэлі ўздоўж калідору. Стаяў як анёл і ўрачыста-замілавана глядзеў на іх у экстазе. А вось што Ванечка сьмяротна ненавідзеў, дык гэта падлічваць лямпачкі. Простая арытмэтыка зьяўлялася для яго вычварным катаваньнем.

Санітар адпачатку пільнаваў яго сваімі жаўтавата-зялёнымі драпежнымі вачыма. Чакаў хвіліны найвялікшага ўздыму й летуценьня, а калі яна надыйшла, наблізіўся да Ванечкі й запытаў, ухмыляючыся зьдзекліва-лісьліва:

— І колькі лямпачак гарыць?

Ванечка адразу пачаў душэўна надрывацца і, скрывіўшы пасінелыя вусны, пакутліва, зь неверагодным намаганьнем падлічваць.



Фатаграфіі: С. Хансон

— Дзевяць! — нарэшце вымавіў ён старанна — і гэта было праўдай.

— Не, Ванечка, дзесяць, — зманіў санітар пераможна-дакорліва.

Ванечку нібыта падкінула выбухам. Твар ягоны перакарабаціла, і ён пабег па калідоры, у канцы якога замахаў рукамі, бы птушка, што спрабуе ўзьляцець. Падскочыў некалькі разоў, а потым зваліўся на падлогу й пачаў біцца ў канвульсіях.

НЭМЭЗЫС

Увесь дзень вантробна й нізка рычэў Іван. Рычэньне, пачаўшыся са злоснага сыканьня адзінокай разьюшанай пітонападобнай лускакрылай анаконды, загнанай у амартызаваную тэктапастку, марудна ўзмацнялася да праклённага рову статку сьмяротна параненых архіязаўраў і школы кітаздольных кашалётных касатак, крыўдліва ахвяраваных на бязглуздасьць дзеля канчатковага канца сусьвету, які энтрапаморфна дэвальвуецца згодна з парафэрнальнай ініцыятывай...

Іван звычайна паліў недакуркі, што знаходзіў на падлозе курылкі. Зь беламорнай гільзы ён зрабіў сабе найслушнейшы акуркатрымальнік і звычайна скукожана сядзеў у куце, яго смокчучы. Выглядаў ён пячорна, як нэандэрталь, аўстралапітэк і краманьён, разам узятыя. Ніколі слова ня вымавіў, глядзеў заўжды ў падлогу. Нізкія дугі пасматых сівых броваў хавалі змрочныя запалыя вочы.

Адзін з блазнаў, алькаголікаў-сымулянтаў з турмы, выхапіў у яго акуркатрымальнік і выкінуў у фортку. Івана, нягледзячы на тое, што гільзаў у курылцы валялася шмат, гэта жахліва раззлавала. Махавік праклённай цэнгафугі анімасырэны ператварыўся ў маятнік супэркандуктара вівісэкцыяніста. Нэмэзыс узыйшоў над акіянам цярпеньня — і ўсчалося цунамі.

ШОКАВЫ ШАНЕЦ



Санітар-пэнсіянэр сядзеў на зэдліку й чытаў газэту, на трэць загарадзіўшы дзьвярны праём у інсулінавую палату.

Усё было ціха — амаль. Толькі генэрал Голышаў параготваў ды даносіліся прыглушаныя стогны з суседняй палаты для вострых. Кожны атрымаў па дозе інсуліну й ляжаў, абліваючыся ліпкім халодным потам. Дозы былі розныя, як рознымі былі дыстанцыі патэнцыялаў на шляху да шоку. Дозы павялічваліся, а дыстанцыя скарачалася. Увесь цыкль доўжыўся зь месяц, два тыдні на штодзённае павелічэньне, потым шок, а потым паступовае зьніжэньне. Адпаведна нарошчвалі ці зьніжалі й аб'ём густога й цёплага цукровага сыропу, які выдавалі праз гадзіну пасьля ўводу інсуліну. Пад высокімі дозамі дзеля бясьпекі прывязвалі й у дадатак да сыропу калолі глюкозу.

Маўклівы, які ляжаў нерухома праз адзін

ложак, раптам стрэліў сябе вэртыкальна, як шворан, нібыта стрэлка гадзіньніка шчоўкнула — з трох на дванаццаць. Шок надыйшоў ад меншай дозы, чым разьлічвалі псыхіятры, і яго яшчэ не прывязалі. Бум!!!

Ён ускочыў сосьлепу з ложку й чалавекаснарадам ударыўся ў сьцяну, зваліўся на падлогу, але тут жа ўсхапіўся і ўжо шалёнай куляй паляцеў у дзьвярны праём.

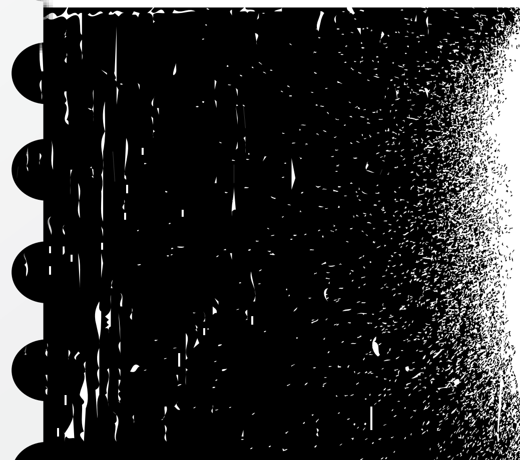
Усё адбылося вельмі хутка, санітар яшчэ толькі пачаў адрываць галаву ад газэты, як яго зьнесла разам з зэдлікам у калідор. Маўклівы зноў усхапіўся з падлогі й панёсься ўздоўж калідору, зьмятаючы ўсіх на сваім шляху. Чуліся надрыўныя крыкі, вэрхал і глухія гукі падзеньня целаў. Бум. Ён ударыўся ў дзьверы ў дальнім канцы калідору. Праз чвэрць гадзіны моцна зьвязанага Маўклівага прынесьлі чатыры санітары.

ЗА ВАКНОМ

За закратаваным звонку вакном бляклa зьзялі аддаленыя агні гораду. Заўтра на выхад. Заўтра — як ня кожны дзень, і кожны дзень — як сёньняшняе заўтра. Але час непадзельны, а ня толькі няўмольны. Пракукуе чароўны гадзіньнік, сьвет перакуліцца й павернецца назад, і рэкі пацякуць да крыніц, а спарахнелыя мерцьвякі пачнуць вылазіць з магіл, шыварат-навыварат. Бруд сябе будзе чысьціць брудам, а чысьціня — чысьцінёю. Праз эоны яны аб'яднаюцца ў бруднаватую чысьціню, якая ніколі ўжо больш не запэцкаецца, праз антыэоны ж яны задушаць душу. Крок за крокам, у змрок.







У пакоі нумар трынаццаць усе амаль ужо спалі. Толькі хрыпы ды храпы ды трыюмфальны рагаток генэрала Голышава. Генэрал быў вельмі задаволены: бліскучая перамога й крывавае вокамгненнае вызваленьне прысутна абцяжарвалі кішэню яго выцьвілай чыстабруднай піжамы. Незьлічоныя арміі генэрала былі не за гарамі і, не сустракаючы аніякага супраціву, разам са зграямі вальфрамавых танкаў і хмарамі самалётаў няспынна набліжаліся да шпіталю. Стратэгія генэрала ня ведала страт, а тактыка мусіла быць надзвычай тактоўнай. Удзень, штодня, ён стаяў на абранай варце, на рагу двух калідораў, адна далонь утульна пад пахай, у другой сьмярдзючы, вечна патухлы, але таксама ўтульны акурак — адзіная маёмасьць генэрала.

— Мае злучэньні ўжо зусім побач! — пагрозьліва гаргатаў ён у сьпіну доктаркі, калі тая ішла па калідоры.

Сёньня ператварылася ў заўтра. Ужо мінула восемдзесят дзевяць дзён.

Раніцай выдалі вопратку, у якой прывезьлі. Вялікі сіні рабочы камбінэзон і гумовыя, цяленсага колеру, сандалі. Майткі з камбінэзонам я прынцыпова не надзяваў. Дзеля кампэнсацыі неабдымнасьці кабзону — а так насамрэч зваўся камбінэзон — ён быў рэзка ўшыты ніжэй за калені такім чынам, што краі калашынаў каля каленяў надвісалі, і вельмі шчыльна прылягаў да ніжніх частак ног, як у казьбека. Каб ня толькі кампэнсаваць (з ангельскага кораню pence — сачы за пэнсам, а фунт будзе сачыць сам за сабой), а ў дадатак яшчэ й бараніць ад чапляньня за аб'екты навакольнага асяродзьдзя шырокімі калашынамі. Прадумана было амаль усё — усё, што было па-за межамі самавыключнай неспадзеўнасьці ў ейнай горшай зьнянацкасьці, на крохкіх касьцях збудаванай і таму балюча непрадказальнай. І сапраўды, сапраўдная небясьпека палягала ў непрадбачнасьці па-валюнтарысцку заяўленай рэчаіснасьці татальнага аўтакаляпсызму й мандрагорыі.

Пашчасьціла да шокаў не дайсьці. Вены схаваліся. Паролі іх, паролі голкамі, ім гэта зусім не спадабалася, і яны пайшлі ўглыб. Вялікая праца. Удзень, штодня, па дзесяць кубоў крыві на разнастайныя аналізы. Вены пайшлі ўглыб і зьніклі. Ні інсулін, ні глюкозу ўвесьці было ўжо зусім немагчыма...

Зайшоў у кватэру. За дзевяноста дзён нічога

не зьмянілася. На падлозе ляжалі раскіданыя пустыя літровыя слоікі з-пад пульпы манга індыйскай вытворчасьці. Чатырнаццаць слоікаў, тыдзень ежы, нічога больш. Дзень быў асаблівы, і яго варта было адсьвяткаваць. У мясцовай краме прадавалі чырвонае альжырскае, сапраўднае. Корак пакрывала волава.

У віна-гарэлачным прадоўка заўважна напружылася, а я доўга разглядаў бутэлькі, сярод якіх месьцілася й альжырскае. Можа, і занадта доўга разглядаў-вывучаў, але сьпяшацца не было куды, тым больш што і дарогі наперад нідзе навокал зусім не заўважалася, толькі ўбок, у абыход, з пляшкай альжырскага.

— Пляшку альжырскага, калі ласка!

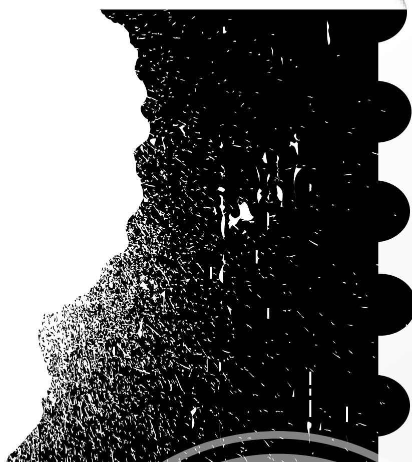
— Людзей у працоўным адзеньні не абслугоўваем! — выкрыкнула яна.

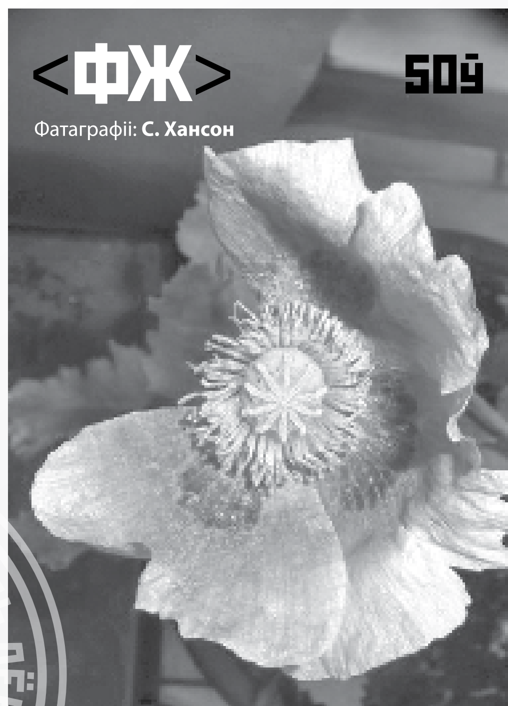
Прадоўка абазвала кабзона-казьбека працоўным адзеньнем!

— Гэта маё параднае адзеньне! — не на жарт пакрыўджана выгукнуў у адказ.

— Вам у такім парадным адзеньні ў вар’ятню трэба ісьці! — аж захліпнулася яна.

… Увечары — а думаў, усё добра — прыйшла бяда. Зьнянацку. Нястала паветра. Пачаў задыхацца.







Нібыта хавалі жывым.

Дзякуй шпіталю, дзе на выхадзе выдалі два пачкі валіюму. Выпіў адразу паўпачка й праваліўся ў забыцьцё.

ДАЛЁКІ ДРАПЕЖНІК

Я выключыў сьвятло й лёг у ложак спаць. Выцягнуўся й заплюшчыў вочы. Раптам цела пачало наліваццa цяжарам. Падобнага са мною яшчэ не здаралася. Гравітацыя павялічылася на восемдзесят дзевяць адсоткаў, ня менш. Адначасова ў ротавай поласьці адчуўся негвалтоўны, але ўпарты ціск навонкі, нібыта ад камяку жавальнай гумы, што, разбухаючы, павялічваўся ў памерах, і зьявіўся незнаёмы смак — настолькі невыразны, што мог нават смакам і ня быць, а так, маніфэстацыяй нечага іншага. У бяздоннай цемры, на невядомай адлегласьці вісела шэрая нерухомая пляма. І цяжар, і адчуваньне разбухлай гумы ў роце, і псэўдасмак — усё гэта паходзіла ад той далёкай плямы госьця-назіральніка, што не набліжаўся, але ўплываў здалёк, з чорнай трывожнай прасторы, дзе дыстанцыі не існавала. Пляма нібыта нечага чакала, ёй нешта было патрэбна. Дарма яна б не зьявілася, бо дарэмна такія сілы ніколі не завітваюць. Пляма была жывая, так адчувалася. Цалкам і па кавалках яна ацэньвала якасьць і кшталт патэнцыйнай ахвяры, празь цяжар і ціск протасамнамбулічнага трызьненьня невідавочнасьці непрыстасаванага скарганізму — магчыма, так, альбо наадварот. Цікавала няўмольна.

Яно зьяўлялася цягам двух месяцаў. Заўсёды перад сном, калі прыймаў гарызантальнае становішча й апускаў павекі. Цяжар паралізоўваў. Рот, забіты камяком фантомнай гумы, нямеў. А хвілін праз дваццаць яно зьнікала, і надыходзіў бязмарны сон. Харчавалася зародкамі мараў, значыць. Калі яно перастала наведвацца, стала самотна, а мары вярнуліся.

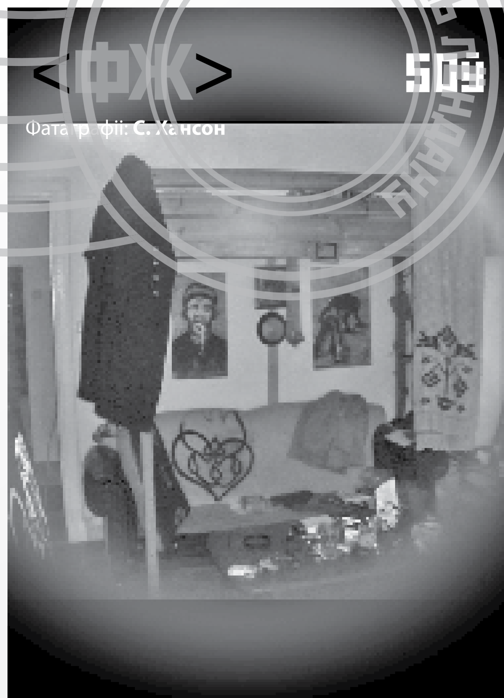
Паўгода мінула. Аднойчы, ужо ў іншай кватэры, ляжаў удзень на матрацы, што месьціўся на падлозе. Сталася нешта дзіўнае: дзівосная палёгка й разуменьне ўсяго навокал, найчалавечнасьць адсутнасьці пераканаsuccessfulньняў, непатрэбнасьць у патрэбе, абыякавасьць да мэтазгоднай летуценнай жыцьцядзейнасьці. Думкі сьлізгацелі без намаганьня, чапляліся адна за адну ўгару, як пад адхон. Галава працавала сама па сабе, не патрабуючы намаганьняў, нібыта ў звышкандуктыўнасьці. Суб’ектыўны часовы квантум дасягнуў найвышэйшага росквіту, і галава прыйшла да татальнай высновы, што я — анёл. У той жа момант без папярэджаньня хмара зь ніадкуль рынулася на мяне й пачала ўжываць, разьядаючы, як кіслата. Яна складалася зь мільёнаў маленькіх гострых кароткіх іголак. Цела разьела вокамгненна, яно зьнікла, застаўся толькі маленькі, памерам з пазногаць, кавалак

мазгоў. Штосьці ў ім было, што не паддавалася паглынаньню, і гэтае штосьці мяне й уратавала. Хмара некалькі разоў паспрабавала зжэрці гэты апошні скрупул і, ня здолеўшы, маланкава зьнікла — туды, адкуль і прыйшла. Захлынаючыся ад эмоцыяў, выў і рагатаў адначасова ў курчах, ручаямі ліліся сьлёзы. Больш яна ніколі ўжо не вярталася.

БЕЗГАЛОВЫЯ

Вярнуўшыся з чарговай вандроўкі дадому, я заўважыў у ваконнай шыбіне дзірку, нібы ад кулі альбо ад сталёвага падшыпнікавага шарыка, але ні кулі, ні шарыка ў пакоі не знайшоў. Такія дзіркі часам узьнікаюць у шкле, і паходжаньне іх невядомае.

Гэтак я і пачаў раніцамі падыходзіць да дзіркі. Шчыльна прыкладаючы сьвідравіны носу да халоднай паверхні шкла, нюхаў вонкавае паветра, у якім заўсёды знаходзілася нешта… хаця б і дыханьне тысячаў тысяч чалавек. А колькі арганічных малекул і хімічных злучэньняў!



У тую раніцу ў паветры адчувалася нешта асаблівае, нешта, што выклікала адчайную адзіноту й спустошанасьць. Час нібы спыніўся, і было цяжка дыхаць. Трэба было шукаць сяброў, іншыя душы.

Апрануў крыху пажаўцелую ад часу белую нэйлёнавую кашулю, карычневы крымпленавы гарнітур, зацягнуў карычневы крымпленавы гальштук і нацягнуў на ногі цяляснага колеру гумовыя сандалі, падвесіў на вушы вялікія эрзацапэрлавыя кліпсы й выліў на строй бутэльку найтаньнейшага «Шыпру»… Статыка патрэсквала. Перад тым як выйсьці, паглядзеўся ў люстэрка. Галава, твар і бровы былі паголеныя — зь люстэрка глядзеў Фантамас, але мне было не да сьмеху.

Людзі на аўтобусным прыпынку, убачыўшы мяне, занэрваваліся й моўчкі адсунуліся падалей, зьбіўшыся ў купку. Зручна было тое, што ў заўсёды перапоўненым публічным транспарце заўжды саступалі месца, і было дзіўна, што ў «Ікарусе» менавіта гэтай раніцай не было душылава пасажыраў і ўсе селі. Над не зусім далёкім цэнтрам гораду-героя нерухома вісела вялікае шэрае воблака ў форме правільнага эліпсу. У шызаватым небе аблокаў больш не было. Незвычайным і насьцярожвальным падавалася тое, што гэтае адзінае воблака ня рухалася.

У цэнтры я некалькі гадзінаў валэндаўся паміж тэлефоннымі будкамі й абзваньваў усіх знаёмых і сяброў, якія толькі былі, зноў ды зноў, але ніхто не адказваў, нягледзячы на тое, што мала хто зь іх працаваў. На вуліцах між тым назіралася напалову менш людзей, чым звычайна. А хмара так і вісела, нібы прыкаваная.

Я пачаў аб'яжджаць кватэры тых сяброў, што ня мелі тэлефонаў і звычайна бавілі дні ў чатырох сьценах. Нікога на месцах не аказалася. У горадзе-герої штосьці адбывалася, штосьці, ад чаго хацелася завыць па-воўчы.

Каб неяк суцешыцца, набыў вялікі пачак кукурузных палачак. Ужо пад вечар сутыкнуўся з Кальком — гіпі, хрысьціянінам і чыфіршчыкам. Ён меў даўгія валасы, бровы й бараду й апранаўся толькі ўва ўсё натуральнае. Мы вельмі адзін аднаму ўзрадваліся. Калёк таксама блукаў увесь дзень і нікога ня мог знайсьці.

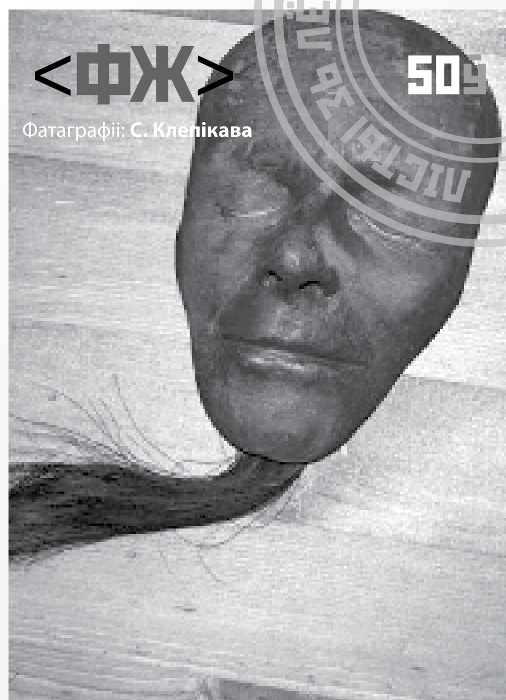
Параіўшыся, вырашылі зайсьці да дзеда, што перасоўваўся з кійком і заўсёды сядзеў у хаце. Яго не было. Я доўга пагрукваў у дзьверы й прыслухоўваўся, нават зазіраў у замочную адтуліну, але ўсё было ціха.

Мы пашпацыравалі далей і ўрэшце падыйшлі да дванаццаціпавярховак на праспэкце, які шматкроць мяняў назовы. Было недзе апоўначы. Зрабілася халодна. У чорным небе шарэла пляма. Узгадаўшы, што цёплае паветра ўзьнімаецца

дагары, прапанаваў Кальку падняцца на апошні паверх, каб пагрэцца. Паехалі ў ліфце. У доўгім калідоры з шэрагамі кватэрных дзьвярэй нас агарнула мёртвая цішыня. Усе спалі. Ні шолаху. Праз шкляныя дзьверы мы выйшлі на лесьвіцу й падняліся на паўпралёту вышэй, на пляцоўку. Калёк уладкаваўся ў нішы, нябачны з калідору, на вялікую, зьбітую з дошак скрыню, а я стаў сьпінай да сьцяны й тварам да шкляных дзьвярэй.

Мы не размаўлялі. Калёк, на вуснах якога блукала ўсьмешка, заплюшчыў вочы й расслабіўся, а я, задумаўшыся ні аб чым, глядзеў на насы сандаляў і хрумстаў кукурузнымі палачкамі. Раптам зьявілася адчуваньне, што нехта на мяне глядзіць, і разам з гэтым пачуцьцё сьмяротнай небясьпекі. Жывёльны жах!!! Разуменьне было хутчэйшым за думку. Той Нехта ўзьнік бязгучна й ніадкуль, бо калідор быў пусты. Не пасьпеў я падняць вочы, а кроў ужо ўскіпела ад адрэналіну, і карані валасоў пачалі ўздымаць скуру. Усё адбылося маланкава. Зьнізу ўверх. Спачатку дзьве пары чорных чаравікаў, затым адпрасаваныя нагавіцы, пляшчы, белыя кашулі, гальштукі, а вышэй — вышэй не было нічога!.. У іх не было галоваў і не было вачэй!!!





Фатаграфіі: С. Клепікава

Ад іх зыходзіла лютая, бяздонная нянавісьць. Я адразу ж апусьціў галаву й прахрыпеў: «Калёк! Безгаловыя ў калідоры!!! Бяжы й не глядзі на іх!!!» У Калька ніжняя сківіца абрынулася, ён усхапіўся ашалелай спружынай і куляй панёсься ўніз, я за ім. Мы скакалі ўсе дванаццаць паверхаў, праз тры прыступкі. Выскачылі на праспэкт. Калёк памчаў да храму на пагорку, да якога было з кілямэтар. Людзей, акрамя нас, не было. Мы беглі не азіраючыся й ні разу не спыніліся. Каля храму знаходзіўся ўсаджаны дрэвамі сквэр. Мы паваліліся на адну з лавак. Сядзелі з гадзіну. Калёк увесь час хрысьціўся на храм і жаваў сухую гарбату, абкусваючы брыкет. Час ад часу яго хапаў гістэрычны сьмех. Мы радаваліся цудоўнаму паратунку. Ветрык пяшчотна варушыў лісьце.

Хто і адкуль былі гэтыя безгаловыя? Было іх толькі двое — ці больш? Толькі тут — ці дзе яшчэ? Назіралі ці рабілі досьледы над людзьмі? Яны нешта рабілі ў дванаццаціпавярхоўцы, і яны ведалі, што мы там былі. Можа, вырашылі падзівіцца бліжэй на валасатага й безвалосага, а мо' зьбіраліся ўжыць нас на нешта? Ці высмактаць з нас душы? Не тутэйшыя, хутчэй, з паралельнага сьвету, з воблака, што хавала іх карабель. Нікога нельга было знайсьці ў дамох, горад быў амаль пусты. Нават стратэгічныя бамбардзіроўшчыкі ня лёталі ў той дзень над сылікатнікам, як звычайна. Трасца!

Урэшце мы застопілі вулічную палівачку й паехалі да мяне. Пачынала ўзыходзіць сонца.

На сьнеданак мы зварылі апошнюю зялёную бульбіну. Па кватэры марудна лётала вялікая чорная муха.

P. S. Мы выжылі, але шанец пазнаёміцца ці нават пасябраваць зь Безгаловымі быў страчаны.




Фатаграфіі: С. Клепікава



Joel Peter Witkin

Джоэл Пітэр Уіткін — чалавек, які будуе сабор

Сьвятлана Смульская

Джоэл Пітэр Уіткін/ Joel Peter Witkin

Вядомы выразьнік найтанчэйшых душэўных рухаў Чарльз Букоўскі ў сваім рамане «Жанчыны» апісвае вельмі характэрны для актуальнай культурнай парадыгмы эпізод. Аднойчы Генры Чынаскі быў вымушаны выправіцца ў паход у тую самую горную мясцовасьць, дзе сястра сяброўкі героя разьбіла лагер з мэтаю напісаньня раману «Дзікая жанчына з гор». У нейкі момант герой заканамерна адчуў пэўны дыскамфорт і адправіўся пашпацыраваць да горнай ручаінкі, у якую прадбачліва зьмясьціў некаторую колькасьць пляшак піва. Калі шчасьлівыя хвіліны прамінулі, ён адчуў гатоўнасьць вярнуцца, але парадаксальным чынам яму адкрываліся ўсё новыя й новыя незнаёмыя мясцовасьці бязьмежнага штату Юта. Мужчына напісаў мэдытатыўны верш, паблукаў, напісаў другі, у меншай ступені мэдытатыўны. І вось ужо думкі лірычнага героя запоўніліся загалоўкамі газэтаў, што паведамляюць пра знаходку напаўзгнілага цела паэта Генры Чынаскі, побач зь якім ляжаў чырвоны нататнік (па ўсім відаць, з апошнімі творамі). Час ішоў, жыцьцё сыходзіла, запаветная мэта — лагер зь дзьвюма шалёнымі цёткамі — не набліжалася, затое герой падыйшоў да пірсу, зь сьцяны якога тырчэла жалезная скрыня (мажліва, з тэлефонам усярэдзіне). На гэтым этапе мы падыходзім усутыч да прадмету нашых развагаў, але не да канца падарожжаў Генры Чынаскі, у чыёй галаве праносіцца сьветлая думка, якая, аднак, ня надта яму прыдалася: «Што, да д’ябла, зрабіў бы на маім месцы Джэк Лёндан? Што б зрабіў Гемінгуэй? Альбо Жан Жэнэ?»

Падобныя пытаньні яшчэ ў большай ступені непакояць сучасных творцаў. І праявы гэтага неспакою носяць даволі разнастайны характар. Так, браты Дынас і Джэк Чэпмэны задумаліся пра тое, што б зрабіў на іхным месцы Гоя, і трапяткімі рукамі разьвесілі фрагмэнты сынтэтычных целаў на дрэве. Ясумаса Марымура цягам многіх гадоў займаецца аўтапартрэтнымі фотаінсцэніроўкамі славутых твораў і, вядома ж, не абмінуў і творчасьць аўтарытэтнага гішпанца. Паводле вэрсіі Марымуры, на ягоным месцы Гоя, бадай, сам бы зьеў дзяцей Сатурна. Нельга ў зьвязку з гэтым не прыгадаць і травэсьці-фатографа Ўладзіслава Мамышава, які стварыў нямала фатаграфіяў — развагаў пра тое, як бы павяла сябе на ягоным месцы Мэрылін Манро, калі б апынулася годзе гэтак у 1985-м на бязьмежнай савецкай прасторы. Асабліва калярытны плён падобных разважаньняў зьяўляецца ў ЗША, краіне, якая надзвычай уразіла знакамітага падарожніка па гіпэррэальнасьці У. Эка такімі нечаканымі артэфактамі, як расфарбаваны Парфэнон і статуя Вэнэры Мілоскай з рукамі, што дзівосным чынам вырасьлі на ёй.

Джоэл Пітэр Уіткін — фатограф, які прысьвяціў сваю творчасьць сыстэматычным разважаньням над падобнымі пытаньнямі, сфармуляваў сваё стаўленьне да сучаснай культуры наступным чынам: «Мы жывем у сьвеце, які страчаны й памірае. Большая частка мастацтва, якое вырабляецца цяпер, — мастацтва татальнай пустэчы й бессэнсоўнасьці — адлюстроўвае гэта. Такое «мастацтва» адмаўляе мудрасьць мінулага, паказваючы яе ў бясформеннай, нясьпелай філязофіі постмадэрнісцкіх водгаласаў».

Многія фатаграфіі Дж. П. Уіткіна зьвязаныя з тэмай сьмерці ня толькі зьместоўна, але і самым непасрэдным чынам уключаюць у сябе трупы і іхныя часткі, нарэзаныя рукою майстра ў адпаведнасьці са строгімі законамі клясычнай кампазыцыі. Таксама фатограф часта зьвяртаецца да мадэляў, чый тып зьнешнасьці не заўсёды асацыюецца з агульнапрынятымі ўяўленьнямі пра фатагенію: гэта інваліды, карузьлікі, транссэксуалы, гермафрадыты. Такая разнастайнасьць праяваў чалавечай цялеснасьці й ейных паасобных частак патрабуецца нашаму культурнаму герою для складаньня прасякнутых адмысловай эфэмэрнасьцю й спірытуальнасьцю кампазыцыяў, якія часта рэанімуюць рэлігійныя матывы клясычнага жывапісу.

Улюбёны мастак Дж. П. Уіткіна — вядома ж, не які-небудзь постмадэрнісцкі водгалас, а Джота. Зрэшты, у сваіх працах мастак зьвяртаецца да вельмі шырокага пласту візуальнай культуры (у асноўным рэнэсанснай і барочнай), матываў міталёгіі й літаратуры. Аднак Дж. П. Уіткін крыху ўскладніў пытаньне, якое здольны адрасаваць сучасны мастак аўтарытэту сусьветнай клясычнай культуры. Да прыкладу, ствараючы пастановачную фатаграфію паводле «Мэнінаў», Дж. П. Уіткін сваё пытаньне да космасу фармулюе прыблізна наступным чынам: «Што б зрабіў на маім месцы Вэляскес, калі б ён быў Дагерам?» У сваіх творах прынц постмадэрнісцкай фотамэлянхоліі апявае старую добрую дагератыпію й высакародныя тэхнікі друку піктарыялістаў, уключае ў кампазыцыі фрагмэнты фатаграфіяў пазамінулага стагодзьдзя. Падкрэсьленую рукатворнасьць у здымкі Дж. П. Уіткіна прыўносяць і ягоныя звычкі працы з нэгатывамі й пазытывамі: драпаньне, выбельваньне, танаваньне.

Адметныя, вельмі асабістыя, калі не сказаць інтымныя, асацыяцыі зьвязаныя ў фатографа са шклом — пасярэднікам у справе трансфармацыі ценяў (якімі зьяўляецца фатаграфія) у фільм. Бацька Дж. П. Уіткіна меў чатырох братоў, і ўсе яны як на падбор былі хай не асілкамі, але шклярамі. У раньнія гады Джоэл Пітэр быў уцягнуты ў сямейную справу, ягоным абавязкам было біць шкло. Натуральна й тое, што не спатрэбілася багата часу для таго, каб аскепак патрапіў хлопчыку ў вока, адкуль яго спрытна дастаў спрактыкаваны бацька. Менавіта гэты эпізод фатограф называе самым блізкім







досьведам зносінаў з бацькам за выключэньнем тых выпадкаў, калі той паказваў Джоэлу Пітэру «дзіўныя фатаграфіі» — ілюстрацыі з часопісаў «Life» і «Look». Паводле ўспамінаў мастака, тады яму было каля пяці гадоў і ён разумеў: паказваючы гэтыя фатаграфіі, бацька казаў яму пра тое, што сам падобнага зрабіць ня здатны, але, мажліва, такі шанец будзе ў сына. На думку Джоэла Пітэра Ўіткіна, настолькі магутнай фатаграфію (у адрозьненьне ад кіно й відэа) робяць менавіта нерухомасьць, спыненьне часу, а чалавек становіцца фатографам у тым выпадку, калі хоча сабраць усё й сьціснуць у адзіны застылы момант.

Хрысьціянства, дакладней, каталіцызм — адна з крыніцаў натхненьня Дж. П. Уіткіна, які атрымаў строгае каталіцкае выхаваньне. У адным з сваіх інтэрвію фатограф прыгадвае вельмі паказальны эпізод зь дзяцінства. Аднойчы бабуля дазволіла юнаму Джоэлу Пітэру патрымаць ружанец, пасьля чаго ўнук абвесьціў, выклікаўшы ў старой найвялікшую расчуленасьць, што марыць працаваць на фабрыцы па вытворчасьці ружанцаў і ўласнаручна прыбіваць целы Хрыстовыя да крыжоў. Менавіта гэтая гісторыя й натхніць пазьней фатографа на «Натурморт зь люстэркам», у якім ампутаваная нага пры дапамозе цьвікоў прымацаваная да расьпяцьця. Што праўда, першай фатаграфіяй Дж. П. Уіткіна стаў усё ж партрэт на той момант цалкам жывога равіна, які сьцьвярджаў, што меў прыватную гутарку з Госпадам.

Працы Дж. П. Уіткіна на працягу многіх гадоў нязьменна шакуюць грамадзкасьць, якой складана прызвычаіцца як да натурмортаў, якія вельмі дакладна адпавядаюць літаральнаму францускаму значэньню гэтага тэрміну, так і да эратычных сцэнаў пэрвэрсіўнага характару (часта пры ўдзеле жывых людзей), гэтаксама як і да варыяцыяў на тэмы клясычнага жывапісу, у якіх задзейнічаныя мадэлі нетрадыцыйных фізычных парамэтраў. Аднак у самога фатографа крыху іншы погляд на ўласную творчасьць: асноўнай ягонай тэмаю зьяўляецца мараль, бо «кожны момант — гэта маральнае рашэньне. Я веру ў тое, што маральны кодэкс ёсьць у сэрцы кожнага з нас, і гэта — пытаньне пра тое, як мы сустракаем свой лёс і якія ягоныя мэты. Гэтае жыцьцё – выпрабавальная пляцоўка». Не апошняя роля на гэтай выпрабавальнай пляцоўцы належыць, канешне ж, мастацтву, бо «прычына, зь якой мы ходзім у музэі паглядзець на прыўкраснае, — тое, што звонку засталося мала прыгажосьці. Я думаю пра музэі як пра новыя рэлігійныя цэнтры». А ў якасьці паказальнага прыкладу Дж. П. Уіткін прыводзіць гісторыю пра падарожніка, які сустрэў у пустыні двух мужчынаў, якія ў сьпёку разьбівалі каменьне. Адзін зь іх выглядаў вельмі раззлаваным і на пытаньне цікаўнага вандроўніка

Джоэл Пітэр Уіткін. Мэніны — Аўтапартрэт, 1987 / Joel Peter Witkin. Meninas — Self-portrait, 1987


Джоэл Пітэр Уіткін/ Joel Peter Witkin



Вэляскес. Мэніны / Velazquez. Meninas


Джоэл Пітэр Уіткін/ Joel Peter Witkin

пра тое, чым жа ён займаецца, адказаў, што разьбівае камяні. Другі ж незнаёмец быў сьветлы й радасны й адказаў, што будуе сабор.

Сталыя абвінавачваньні Дж. П. Уіткіна ў аплявухах грамадзкаму густу, у эксплюатацыі фэномэнаў прыродных і культурных, людзей жывых і мёртвых выглядаюць даволі парадаксальнымі ў кантэксьце кар'еры майстра. У маладыя гады ён займаўся ўтылітарнай фатаграфічнай дзейнасьцю, даволі падобнай да той, якою вядомы ў нашыя дні. У абавязкі Дж. П. Уіткіна, вайсковага фатографа ў Віетнаме, уваходзіла здымаць целы салдатаў, якія альбо пайшлі з жыцьця на ўласны пачын, альбо загінулі падчас няшчасных выпадкаў на вучэньнях. Пазьней фатограф характарызаваў гэты аспэкт сваёй працы як сустрэчу не са сьмерцю як такой, але з інстытуалізаваным гвалтам.

Дэманстрацыя фізычнай выродлівасьці — тэма настолькі ж звыклая для гісторыі мастацтваў, як выявы мёртвых і дэфармаваных целаў у мэдычнай і крымінальнай фатаграфіі. Дастаткова згадаць фільм Тода Браўнінга «Страшыдлы» («Freaks»), зьняты ў 1932 годзе, для чаго былі запрошаныя самыя вядомыя цыркачы з экстрэмальнымі фізычнымі адхіленьнямі. У дадзеным кантэксьце фільм паказальны ня тым, што на ягоную дэманстрацыю была накладзеная адна з самых працяглых у гісторыі кіно забаронаў, а двума «рабочымі момантамі» здымкаў. Артыстам-інвалідам было забаронена абедаць у кафэтэрыі на здымачнай пляцоўцы, каб іхны выгляд не засмучаў актораў, занятых на здымках у іншых карцінах. А чым жа займаліся акторы нестандартнай зьнешнасьці? Прынц Рандыян, вядомы таксама як Чалавек-торс, які нарадзіўся бяз рук і бяз ног, забаўляўся тым, што хаваўся ў цёмных кутах і палохаў мінакоў душаразьдзіральным лямантам... Дыяна Арбюс, якая пачынала як фатограф у часопісах «Vogue» і «Glamour», а пасьля знайшла іншы аб'ект здымкаў — трансвэстытаў, інвалідаў і псыхічнахворых, стала аўтарам выказваньня, якое характарызуе не экзальтацыя, а веданьне пытаньня: «Большасьць людзей ідзе па жыцьці, імкнучыся пазьбегнуць траўматычнага досьведу. Вырадкі народжаныя са сваёй траўмай. Яны ўжо прайшлі ў жыцьці сваё выпрабаваньне. Яны — арыстакраты».

З часоў З. Фройда прынята вельмі шмат што ў жыцьці сталай асобы вытлумачваць фэномэнам траўмы, атрыманай у дзяцінстве. У зьвязку з гэтым эпізод зь біяграфіі фатографа, што згадваецца найчасьцей, — гэта гісторыя пра тое, як у дзяцінстве Джоэл Пітэр стаў сьведкам ДТЗ, у выніку якога да ног будучага мастака адляцела адарваная галава маленькай дзяўчынкі, якую Джоэл Пітэр намагаўся ўзяць у рукі й нават паразмаўляць зь ёю, але ў той жа момант быў адцягнуты моцнымі дарослымі рукамі зь месца здарэньня. Аднак вельмі часта ў гэтай гісторыі абмінаецца надзвычай істотная дэталь: у той дзень Джоэл Пітэр накіроўваўся ў царкву разам ня толькі з маці, але і з братам-блізьнюком Джэромам.

Брат «Босха постмадэрнізму» Джэром Уіткін вядомы ў сьвеце мастацтва як жывапісец-рэаліст, якога параўноўваюць з «Энграм экзыстэнцыялізму» Л. Фройдам, стваральнікам своеасаблівага «партрэту цела». У мастацтве Джэрома Ўіткіна цела часта памірае, церпіць катаваньне альбо дэманструе сьляды перажытага гвалту й дэфармацыяў. Менавіта для Джэрома, якому былі патрэбныя фотаэскізы для напісаньня карціны, Джоэл Пітэр у падлеткавым узросьце і зрабіў фатаграфіі інвалідаў, якіх сустрэў на шоў страшыдлаў на Коні-Айлендзе.

Аднак пры пэўнай тэматычнай блізкасьці творчасьць братоў-блізьнятаў мае й вельмі выразнае адрозьненьне. Калі Джоэл Пітэр у сваёй творчасьці застаецца каталіком (магчыма, менавіта ў тым сэнсе, у якім хрысьціянскімі рэжысэрамі, на думку К. Занусі, былі Ф. Фэліні й П. П. Пазаліні), то Джэром Уіткін пераймаецца менавіта габрэйскай, юдэйскай тэмай. І тлумачэньне таму мастак, гэтаксама як і ягоны брат, дае зыходзячы з траўматычнага досьведу свайго дзяцінства. Прычынаю разводу бацькоў Джэрома й Джоэла Пітэра сталіся бесьперапынныя канфлікты на рэлігійнай глебе: маці была каталічкай з італьянскімі каранямі, а бацька — юдэем літоўскага паходжаньня. (На гэтым месцы, вядома, узьнікае думка: ці не даводзіцца літоўскі габрэй беларусу калі ня братам, то вельмі блізкім чалавекам — хай і не сястрой?) Пасьля разводу бацька хлопчыкаў некаторы час жыў на вуліцы, дзе й быў аднойчы забіты ва ўзросьце пяцідзесяці гадоў. Джэром Уіткін захацеў разабрацца ў прычынах настолькі журботнага жыцьцёвага шляху роднага бацькі й пачаў вывучаць габрэйскую гісторыю й культуру, а таксама гісторыю антысэмітызму й Галакосту. Кульмінацыяй гэтага дасьледаваньня стала сэрыя «Галакост», выкананая мастаком ва ўзросьце дваццаці трох гадоў. Сёньня Джэром Уіткін, прафэсар Унівэрсытэту ў Сіракузах, лічыцца адным з найбольш значных сучасных мастакоў-наратывістаў, ягоныя працы захоўваюцца ў галерэі Уфіцы, Музэі мастацтва Мэтраполітан.

Нарэшце, ёсьць яшчэ адна дэталь: насамрэч блізьнятаў Уіткіных было тры. Была яшчэ дзяўчынка, якая зьявілася на сьвет Божы мёртвай, што ня можа не выклікаць жалю, бо, мяркуючы па ўсім, становішча зорак на небе ў той дзень цалкам і поўнасьцю схіляла да таго, каб яна занялася, да прыкладу, культавай праваслаўнай архітэктурай.

Joel Peter Witkin



Вершы з Токіё

Андрэй Хадановіч

Lost in translation

* * *

Па дарозе на спатканьне
купляю табе букет
у аўтамаце для продажу кветак.

А побач бабулька на скразьняку
прадае ў падземным пераходзе
прэзэрватывы.

Каб любіць Беларусь…

Эцюд у бел-чырвона-белых танах

Знайшоў
самае зацішнае месца
ў садзе такійскага ўнівэрсытэту.

Сеў на лавачку,
разгарнуў нататнік —
і страціў пільнасьць усяго на пяць хвілінаў.

Японскім камарам хапіла.

Плясь правай рукой!
Плясь левай! —
і белыя штаны ў чырвоных плямах
маёй уласнай крыві.

Адмываю штаны пад кранам.
Расчэсваю месцы ўкусаў.
Чэшуцца, як на радзіме.

Трымацца побач

Яны зьявіліся адзін за адным
на мокрай ад дажджу веладарожцы.

Першы быў маленькі-маленькі,
зусім яшчэ падлетак,
але як мог круціў пэдалі,
вязучы на багажніку старэйшую,
удвая большую за яго сяброўку.

Другі, ня маючы свайго,
бег каля ровара дзяўчыны,
амаль задыхаючыся,
з усіх сіл стараючыся трымацца побач.

Трэці сам ехаў на ровары
побач з жанчынай, якая ішла пешкі,
прычым павольна-павольна,
ён жа, ледзь ня падаючы,
стараўся не абганяць,
адной рукой трымаючы раўнавагу,
другой — парасон над ёй.

Я ледзь ня трапіў пад наступны ровар,
задумаўшыся, хто зь іх
кахае мацней.

ART RE-EXPORT

Старая мэтодыка

Слухаю пажылую японку,
што кажа пра новую мэтодыку
запісваць іхныя сказы,
а потым пракручваць і вучыць,
пачынаючы з апошняга складу.

Згадваю маленькую беларуску,
што трыццаць год таму
так і ня скончыла сказу:
«Ведаеш,
я
цябе…»

Верш для Дэна Браўна

Прысьнілася, што я вынайшаў
першы ў сьвеце дэльтаплян.

І нават своечасова запатэнтаваў.
І нават падпісаў кантракт на масавую вытворчасьць.
І нават пералічылі грошы на рахунак.
І нават пасьпеў засунуць картку ў банкамат…

Прачнуўся ў жаху, так і не згадаўшы
пін-код Да Вінчы.

Lost in translation

Ты глядзела праз
какетлівыя ружовыя акуляры
і разумела ўсе мовы безь перакладу.

Я сказаў, што дрэнна разумею тваю мову,
а ты ўставіла мне ў вуха
спэцыяльную слухаўку —
і нябачны перакладчык
празрыста патлумачыў твае намеры.

На другі дзень
ты ўручыла мне візытоўку,
напісаўшы пару словаў на адвароце.
Я зноў даў зразумець, што не разумею
безь перакладу — і ты пераклала
на маё пераносьсе
свае ружовыя акуляры.

Я зірнуў на візытоўку — і паружавеў.

На трэці дзень
мы ўжо абыходзіліся бяз слухаўкі і акуляраў:
ты зьлёгку правяла
ўказальным пальцам па сваіх вуснах,
і, дзякуй нябачнаму перакладчыку, —
я адчуў гэты дотык на сваіх.

На чацьверты дзень
мы засталіся сам-насам —
з табой і тым, нябачным.
Ты аблізнулася —
і я да болю прыкусіў губу,
бо перакладчык ужо ўвайшоў у смак
і водар
тваёй памады.



Мак Разанаў. Гэтыя гульлівыя багі. Камputарная графіка з сэрыі «Ня пра Фэн-шуй будзе сказана»


mon
tue
wed 1
thu 2
fri 3
sat 4
sun 5
Закрытый Альбом
2011



РАБІЛІ «ПІРЭЛІ», АЖ САМІ САПРЭЛІ!

Алеся Серада

Можам мы ў тым прызнацца або не, аднак нават у найлепшых выпадках мы — дзеці сваіх бацькоў, у чыіх дамах аголенае цела сарамліва прасьвечвала хіба што праз старонкі падручнікаў па біялёгіі або зборнікаў антычных мітаў. І ў беларускай візуальнай прасторы яно дагэтуль успрымаецца як нешта «не адсюль», хоць, калі падумаць, гэта найбанальнейшая рэч, якая ёсьць літаральна ў кожнага з нас. Сымбалічнае адчужэньне ад уласнага цела выпростваецца з павуціньня калектыўнай сьвядомасьці пры спробах паглядзець на яго «збоку» — напрыклад, калі гэтую цялесную абалонку нехта спрабуе сфатаграфаваць. У выніку можа падацца, што лягчэй зрабіць годны здымак прывіду ў замку Альшанскім, чым звычайнай беларускай жанчыны без адзеньня!

ЯК ЗЬНЯЦЬ ЖАНЧЫНУ?

Найперш — на пэўным узроўні забыць, што яна жанчына. Па-другое — не спадзявацца, нібыта кожная голая жанчына — абавязкова прыгожая. Агульнае ўяўленьне пра фатографаў як пра заклапочаных юрлівцаў вельмі рэдка аказваецца справядлівым. Можна прыгадаць хіба што Тэры Рычардсона, не далей як у траўні 2010 году абвінавачанага ў сэксуальнай эксплюатацыі мадэляў. Аднак гэта хутчэй выключэньне. Большасьць фатографаў, канцэнтруючыся на працы, абстрагуецца ад мадэлі ў пэрсанальна-сэксуальным пляне: уся энэргія ідзе на творчасьць, а на спакусы яе проста не застаецца. Маральную бяскрыўднасьць гэткага кшталту занятку пацьвярджае значны адсотак пасьпяховых партрэтыстаў-жанчын, што няблага здымаюць іншых жанчын, — у рэшце рэшт, нават Алена Адамчык, што за нядаўні час зьняла ажно пяць альбомаў разнастайнай жаночай натуры.

Фотапраекты з мадэлямі-мужчынамі сустракаюцца радзей, а выглядаюць значна больш арыгінальна. Каб добра зьняць голага мужыка, трэба яшчэ й пастарацца. Без халтуры абыйшліся і Андрэй Шчукін, і Ігар Саўчанка ў праекце «Канец словаў», а таксама Андрэй Лянкевіч з партфоліё «Таварыша Маўзэра» (у дзявятым нумары «pARTisan'а») — далёка не апошнія людзі ў фатаграфіі. Эратычны элемэнт тут цалкам вынесены «за дужкі» погляду фатографа, і нават выява скандаліста Яна Маўзэра куды больш кажа пра ягоны характар, чым пра дэкляраваны ім самім сэксуальны патэнцыял.

Вядома, іканаграфія цела ў беларускай фатаграфіі значна больш шырокая ды разнастайная, чым можна меркаваць па прыведзеных прыкладах. Іншая справа — мала хто яе бачыў. І гэта — дрэнна. Бо, што б ні казалі маралізатары старога разьліву, навучыцца адрозьніваць эротыку ад парнаграфіі можна толькі досьледным шляхам.

СІЛАВЫЯ ЛІНІІ ЭРОТЫКІ

Галоўны крытэр парнаграфічнасьці — ня тое, што мы бачым, а тое, як мы на гэта глядзім. Парнаграфічны здымак стварае магутны эфэкт прысутнасьці й нават больш — саўдзелу. Гэтаму служыць і максымальная дэталізацыя выявы полавага акту. Адсюль і сорам: глядач фактычна засьпеты на месцы злачынства «рэжысэра» акту.

А вось эратычная фатаграфія, у адрозьненьне ад парнаграфічнай, захоўвае пэўную адлегласьць паміж «дзяўчынкай-карцінкай» і мужчынам-гледачом, хоць і тут іх зносіны не заўсёды цнатлівыя. Выява жанчыны або адкрыта імкнецца да гледача-мужчыны, памяншаючы гэтую адлегласьць, — дзеля таго і погляд «з паваложкай», і завабьлівыя позы, што фактычна сымбалізуюць гатоўнасьць да спароўваньня, — або аддаляецца ад яго, хаваючыся за карункамі бялізны, за прыдуманым вобразам, за «загадкай», і гэта, як агульнавядома, — куды больш прадуктыўны шлях. Калі ўтрымаць увагу гледача максымальна напятай на найбольшай псыхалягічнай адлегласьці ад сымбалічнай жанчыны, можна дасягнуць найвышэйшай ступені эротыка-эстэтычнага перажываньня — аднак толькі з добрай мадэльлю ды натрэніраваным гледачом.

Дарэчы, і сама дыстанцыя гэтая адносная, як і вымярэньне хуткасьці руху «да / ад». Гэтыя параметры зьмяняюцца ў залежнасьці ад візуальнага досьведу суб'екта, ад агульнай атмасфэры ў сацыяльнай групе, да якой ён належыць. Рэакцыя суб'ектаў, што маюць зьбедненыя візуальны досьвед ды ўзгадаваныя ў рэпрэсіўным калектыве, можа быць абсалютна непрадказальнай, ад буянства фэтышызацыі да суворага пурытанства. І, каб заблытаць нас канчаткова, — гэта амаль не залежыць ад сапраўднай якасьці фотаздымку.

ПІШАМ ЦЕЛАМ

Вядома, чым лепей чалавек разьбіраецца ў добрых ды дрэнных прыкладах пэўнай тэматыкі, тым спакайней ён ставіцца да эратычных карцінак і ў рэшце рэшт пачынае ацэньваць іх з эстэтычнага, а не з гістэрычнага пункту гледжаньня. Яму можа падабацца або не, а ў пэўны момант жыцьця нават і патрабавацца эратычная прадукцыя (як вядома, амэрыканскія жаўнеры могуць купіць адпаведныя паштоўкі на кожнай базе), аднак галоўнае — чалавек, візуальна выхаваны, больш

ня робіць з гэтага праблемы, як ня робіць яе прафэсійны літаратуразнаўца з мацюкоў у творчасьці Даўлатава або Букоўскі, пры тым не злоўжываючы гэткай лексыкай у побыце.

А вось беларускае грамадзтва ўжо другі год запар гістэрычна перажывае аголеных літаратараў рознага полу. Прычым фактычна яно асэнсавала толькі дзьве з прыкладна пяці магчымых пола-сацыяльных роляў: гетэрасэксуальны мужчына й гетэрасэксуальная жанчына. І страшна нават уявіць, што было б, зьявіся ў нас заўважны прыклад візуальнай прадукцыі на гомасэксуальную або трансгендэрную тэматыку (а зь іншага боку, чаму б ім не зьявіцца — прыклад часопісу «Taboo» засьведчыў, што гэта ў прынцыпе магчыма й на беларускім матэрыяле). Прычымківач хістаецца з адной крайнасьці ў іншую: год таму ўдзельнікаў «Канцу словаў» абвінавачвалі ў тым, што яны занадта голыя, а сёньня ўдзельніцы календару «Іксэлент» агрэсіўна даказваюць, што яны маюць права распранацца перад намі, што б мы, гледачы, ні думалі пра гэта.

«Грудзі — вось нагода для знаёмства!» — абвяшчае ў інтэрнэт-ролiку адна з мадэляў, аўтар дапаможнікаў па практычнай псыхалёгіі, выдадзеных пад вымышленым імем. Што гэта наогул азначае? Можа, гэта няўдалая спроба жаночага пікапу? Упэўненасьць некаторых асобаў у тым, што іхныя голыя целы патрэбныя грамадзтву, нагадвае ўпартасьць кітайскіх кібэррассылальнікаў порнаспаму. Даходзіць да сьмешнага: адзін з удзельнікаў календара «Іксэлент» (як на дзіва, мужчына), рассылаючы «падмётныя лісты», падпісаныя паўтузінам розных «нікаў», распачаў сапраўднае цкаваньне ўсіх тых, хто публічна выказаўся супраць календара. Так ці інакш, ананімнасьць — вечная спадарожніца парнаграфіі…

ТЭДЗІ-ГВАЛТАЎНІК

Як мы казалі вышэй, нават у высокамастацкай эратычнай фатаграфіі далёка ня ўсё цнатліва. Яна насамрэч даволі жорстка ставіцца да ўласнага аб'екту (як правіла, жанчыны). Так ці інакш, гэта фэтышызацыя, перанос няспраўджанага сэксуальнага жаданьня, «сасьлізгваньне» яго з жаданага аб'екту на ягоныя атрыбуты: уласна «цыцкі», позы, аксэсуары. Гэтым шляхам мы і прыходзім да таго, што дрэнны непрыгожы фотаздымак жанчыны «з цыцкамі ды ў позе» пачынае цаніцца на роўных з добрым ды прыпожым партрэтам, а то і вышэй за яго: гледачу, што ня надта разьбіраецца ў эратычным мастацтве, патрэбныя выразныя знакі таго, што гэта сапраўды «пра сэкс». Такім чынам ствараюцца ды распаўсюджваюцца пэўныя «законы жанру», чыё паходжаньне ды ўзьдзеяньне на гледача вельмі цьмяна тлумачацца нават намаганьнямі цэлага корпусу гуманітарных дысцыплінаў.

Як, напрыклад, разумець фотаздымкі аголеных жанчын з цацкамі? Зь якой мэтай выкарыстоўваецца гэты сюжэт, пачынаючы, напэўна, з вытокаў гісторыі эратычнага фота? Мастацка-тэатральная вэрсія: мядзьведзяня імпэрсануе мужчыну, якім жанчына круціць, нібы цацкай. Псыхалягічнае тлумачэньне: паказны інфантылізм, вяртаньне ў такое добрае ды ўтульнае дзяцінства. І ўрэшце, найменш прывабная, і таму, відаць, найбольш пашыраная матывацыя: на практыцы жанчына з цацкай апазнаецца мужчынамі-гледачамі як «лаліта» нават насуперак ейнаму біялягічнаму ўзросту. Плюшавы мядзьведзік у руках аголенай жанчыны дазваляе ставіцца да яе як да неразумнага дзіцёнка, што бывае надзвычай прыемна мужчынам слабой псыхалягічнай канстытуцыі. А ў выпадку сямейнага або пазасямейнага гвалту падобныя апякунскія замашкі часта служаць апраўданьнем для сэксуальнай эксплюатацыі, што адбываецца пад маскай «сэкс-адукацыі» (псэўда-)малалетняй. Такім чынам, вядомая шоў-вумэн, што прыкрывае грудзі мішкам пазнавальнай гандлёвай маркі «Vici», насамрэч маніфэстуе зусім не сваю незалежнасьць ды самадастатковасьць, а згоду быць прыніжанай ахвярай, «цацкай» у руках іншага.

НЯ ВЕР, НЯ БОЙСЯ — СЬМЕЙСЯ!

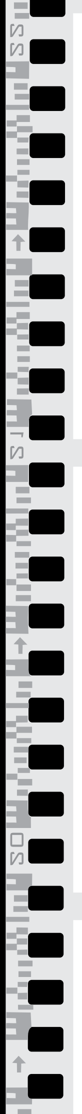
Са зьяўленьнем у кожнай сям'і фотаапарату грамадзтва падзялілася на тых, хто хоць бы раз «фоткаў» сваіх партнэраў аголенымі або дазваляў ім «фоткаць» сябе, і на тых, хто ніколі гэтага не рабіў. І колькасьць першых нашмат больш, чым падаецца другім. Але ж, у рэшце рэшт, далёка ня кожны «голы» каляндар варты ляўраў клясычнага «Пірэлі» — а стылізаваць яго пад «хатняе порна» можа дазволіць сабе хіба што такі эксперт па фота, порна ды «Пірэлі», як вышэйзгаданы Рычардсон...

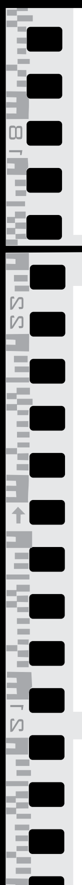
Ня сорам, а годнасьць — вось чаго варта чакаць ад карпаратыўнага календара. Так, жанчыны-вобразы фатографа Юрыя Кулікова ня надта глямурныя, часам нават крышку неахайныя. Аднак ягоная тэма — звычайная жанчына ў натуральным асяродзьдзі, і ён здолеў не парушыць зьнешняй аўтаноміі ды ўнутранага спакою такой жанчыны. Занятая сваімі справамі або думкамі, яна нібыта не заўважае скіраванага на яе позірку, і ў



гэтым — ейная надзейная абарона ад пошласьці.

Дык што нам рабіць з голымі жанчынамі — наогул не глядзець? А ці вартыя яны ўвогуле таго, каб супраць іх нешта рабілася? Як лічыцца, найстрашнейшае — гэта калі парнаграфія трапляе да дзяцей. Магчыма, аўтар гэтымі радкамі сам падпісвае сабе прысуд, аднак недастатковая абарона ад выяваў голых цётак — далёка ня самае страшнае, што дарослыя звычайна робяць зь дзецьмі. А што да сакавітых апісаньняў або выяваў «акту» — да пэўнага ўзросту малым гэта проста нецікава й незразумела (а пасьля — паспрабуй іх спыні!..). Аўтар можа прыгадаць, як у дзяцінстве ён знайшоў у бацькоў парнаграфічную літаратуру й нічога, акрамя сьмеху, яна ў яго ня выклікала. Можа быць, гэты сьмех і ёсьць прычынай, чаму дарослыя так баяцца дзіцячага погляду на сваё найпатаемнейшае? Як цяпер ім, дарослым, тлумачыць гэтую невытлумачальную і для іх саміх «брыдоту»? Тое, што некаторыя прымаюць за сарцавіну ўсіх сваіх жыцьцёвых радасьцяў (або праблемаў), для неюрлівага вока — усяго толькі сьмешныя целарухі або позы… Дык ці ня варта хоць бы на фотаздымках паказваць гэта прыгожа?





Фатаграфіі: Вячаслаў Макоўскі



Фатаграфіі: Вячаслаў Макоўскі



Падпісана ў друк 3.01.2011. Фармат 70х100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум.друк.арк. 12,5. Ул.-выд.арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 1851.

Выдавец І.П.Логвінаў. ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047